

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
LETÍCIA LAURINDO DE BONFIM**

**FUNK CARIOCA, VOZ FEMININA E O CASO TATI QUEBRA-
BARRACO**

Florianópolis
2015

Letícia Laurindo de Bonfim

FUNK CARIOCA, VOZ FEMININA E O CASO TATI QUEBRA- BARRACO

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa Catarina
como requisito parcial para obtenção do
título de mestre em Literatura.

**Orientadora: Prof.^a Dr.^a Tereza
Virginia de Almeida**

**Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Simone
Schmidt**

Florianópolis
2015

Bonfim, Letícia Laurindo de

Funk carioca, voz feminina e o caso Tati Quebra-Barraco
/ Letícia de Bonfim ; orientador, Tereza Virginia de
Almeida ; co-orientador, Simone Schmidt. - Florianópolis,
SC, 2015.
140 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Funk carioca. 3. Tati Quebra-Barraco.
4. Representação feminina. I. Almeida, Tereza Virginia de.
II. Schmidt, Simone. III. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. IV. Título.


"Funk Carioca: voz feminina e o caso Tati Quebra-Barraco"

LETÍCIA LAURINDO DE BONFIM

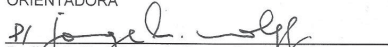
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRA EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

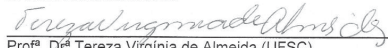


Prof^ª. Dr^ª. Tereza Virginia de Almeida
ORIENTADORA




Prof^ª. (Dr^ª. Maria Lúcia de Barros Camargo)
COORDENADORA DO CURSO


BANCA EXAMINADORA:



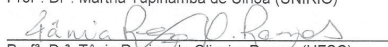
Prof^ª. Dr^ª. Tereza Virginia de Almeida (UFSC)
ORIENTADORA E PRESIDENTE



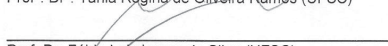
Prof^ª. Dr^ª. Simone Pereira Schmidt (COORIENTADORA-UFSC)



Prof^ª. Dr^ª. Martha Tupinambá de Ulhôa (UNIRIO)



Prof^ª. Dr^ª. Tânia Regina de Oliveira Ramos (UFSC)



Prof. Dr. Fábio Luiz Lopes da Silva (UFSC)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Dilmo e Rosa, por sua dedicação e por me ensinarem a dar valor às minhas habilidades e me mostrarem que conhecimento é sinônimo de independência.

Aos meus familiares, de maneira geral, e ao meu irmão, Cleiton, especificamente, que partilhou o seu conhecimento sobre o funk carioca e se dispôs a me ajudar quando foi necessário.

Ao Júlio, que tem me ensinado que o amor torna possível o diálogo entre as pessoas.

À minha orientadora, Tereza, por sua amizade e por me acompanhar desde a graduação, contribuindo e incentivando o meu crescimento acadêmico, pessoal e profissional.

À minha coorientadora, Simone, e às professoras Tânia e Susan, pelas sugestões dadas durante a pesquisa.

Aos professores da banca, Martha Tubinambá de Ulhôa, Tânia Regina de Oliveira Ramos e Fábio Lopes da Silva, por suas contribuições.

Ao CNPq, por financiar este estudo, e aos professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina que participaram desse precioso processo de aprendizagem.

Ao Mano Teko, ao PH Lima e ao professor Carlos Palombini, que muito prontamente me ajudaram quando solicitei.

Às amigas que conheci durante o mestrado, Laura, Franciele e Tatiana, pelos momentos compartilhados, pelo aprendizado que me proporcionaram e, sobretudo, pela amizade.

Aos meus amigos de perto e de longe, Marcus e Simone, especialmente.

Aos meus amigos Anderson, Suély, Thayanny, Michelle, Aline, e a todos aqueles com quem aprendi alegrias e dividi angústias ao longo da minha vida acadêmica.

Aos meus colegas de mestrado, por serem meus ouvintes e debatedores e por partilharem conhecimentos, experiências e momentos de coletividade durante esse processo tão solitário que é a escritura.

RESUMO

Este estudo investiga a relação entre raça, democracia racial no Brasil e a ascensão do funk carioca. Além disto, o trabalho analisa a representação da mulher negra e a autorrepresentação feminina exposta na *performance* de Tati Quebra-Barraco, avaliando a apropriação de discursos do feminino ressignificados no contexto pós-colonial. O funk carioca surge como gênero em 1989 e dialoga com a crise nas escolas de samba e com o mito da democracia racial no Brasil. Nesse sentido, ele reporta-se às questões relacionadas à subalternidade da juventude negra, de maneira geral, e da mulher negra, de maneira específica. A pesquisa é realizada a partir das perspectivas de raça e de representação e autorrepresentação da mulher subalterna, entendidas, no último capítulo desta dissertação, como paródia de discursos vastamente reproduzidos sobre o feminino. Ela também apresenta algumas questões referentes às apropriações da música estrangeira, nomeadamente a *soul music* e o *hip-hop*, e ao contradiscurso presente na autorrepresentação feminina de Tati Quebra-Barraco.

Palavras-chave: Funk carioca. Raça. Autorrepresentação feminina. Tati Quebra-Barraco.

ABSTRACT

This study researches the relationship among race, racial democracy in Brazil and the rise of Rio de Janeiro's funk (carioca funk). In addition, the paper analyses the representation of black women and the female self-representation present in Tati Quebra-Barraco's music by evaluating the appropriation of hegemonic discourses that have been reinterpreted in the postcolonial context. The carioca funk emerges as a gender in 1989 and establishes a dialogue with the decadence of the samba schools and with the myth of the racial democracy in Brazil. In this sense, it refers to the issues related to the black youth subordination in general and to the black woman subordination specifically. The research is carried out from the race perspective as well as from the subordinate representation and self-representation perspective, which are understood as a parody of hegemonic discourses. It also presents some issues related to the appropriation of foreign music, specifically *soul music* and *hip-hop*, and to the counter-discourse in Tati Quebra-Barraco's female self-representation.

Key words: Carioca funk. Race. Female self-representation. Tati Quebra-Barraco.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	7
2 FUNK CARIOCA.....	21
2.1 O mundo funk carioca: dos bailes <i>black</i> ao funk feminino.....	22
2.2 Os ritmos musicais do funk carioca.....	30
2.2.1 Tamborzão: funk carioca e identidade cultural.....	35
3 RAÇA E REPRESENTAÇÃO DA MULHER NEGRA NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA.....	43
3.1 Brasil: um país mestiço.....	44
3.2 Música popular brasileira e representação feminina.....	49
3.3 A voz da mulher subalternizada.....	56
4 TATI QUEBRA-BARRACO.....	65
4.1 “Sou feia, mas tô na moda”: Tati Quebra-Barraco e o empoderamento da mulher negra.....	79
4.2 “Vou botar você na pista”: autorrepresentação feminina em Tati Quebra Barraco.....	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	105
REFERÊNCIAS.....	113
ANEXO A.....	119
ANEXO B.....	133

1 INTRODUÇÃO

Em um programa de auditório de transmissão nacional, o apresentador anuncia a sua entrevistada da noite: “Marcelo Mansfield, ela é cantora, funkeira e destruidora de habitações populares”. E Marcelo responde: “Ah, eu gosto dela, viu?: Tati Quebra-Barraco!” No palco, surge uma mulher sorridente e simpática acenando para a plateia que a aplaude. Ela dirige-se ao apresentador, que a espera, cumprimenta-o e presenteia-o com o seu disco inédito, intitulado “A quebrada tá um fervo”. Juntos, ambos se encaminham para os seus respectivos lugares.

Já acomodado, o apresentador agradece a vinda de Tati e pergunta: “Esse tesão (um pingente grande com a letra t) no pescoço é o quê?” E ela responde: “É de Tati mesmo”. Pouco depois, ele questiona: “Tati, esse aqui é o seu disco novo? [...] Exclusivo? [...] É direto do forno ou direto do fogão Dako porque “Dako é bom?” As “piadinhas” de caráter sexual são feitas a partir das próprias letras de músicas cantadas pela MC, marcadas por palavrões e conteúdos sexuais explícitos. “Dako é bom” é o título de uma das músicas de maior sucesso de Tati.

Com as piadas e perguntas de conteúdo sexual o comediante alimenta as polêmicas em torno da “personagem” Tati Quebra-Barraco e, possivelmente, garante a audiência do seu programa. Não por acaso, em uma das chamadas que antecedem o bloco em que acontece a entrevista, Tati aparece destruindo, com chutes e pisadas, uma caixa de papelão para representar o título de “destruidora de habitações populares”. É essa imagem de mulher polêmica e “desbocada” que, em parte, faz a sua presença ser requisitada pela mídia.

É injusto, evidentemente, não mencionar a sua importância para o gênero musical¹ funk carioca. O título de rainha do funk, recebido por

¹ Definição de gênero musical apresentada por Martha Tupinambá de Ulhôa no artigo “Pertinência e Música Popular – Em busca de categorias para análise da música brasileira popular” (ULHÔA, Martha Tupinambá de. Pertinência e Música Popular – Em busca de categorias para análise da música brasileira popular. In: CONGRESSO LATINOAMERICANO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR, 3, 2000, Bogotá. Anais do Congresso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Disponível em: <[http://www4.unirio.br/mpb/ulhoatextos/UlhoaPertinenciaMusicaPopular\(Bogota2000\).pdf](http://www4.unirio.br/mpb/ulhoatextos/UlhoaPertinenciaMusicaPopular(Bogota2000).pdf)> Acesso em: 13 nov. 2014.). “A noção de gênero segue a formulação de Fabri, Franco (“A Theory of Musical Genres: Two Applications” In Popular Music Perspectives, David Horn e Philio Tagg eds., Gothenburg e Exeter,

Tati, revela o prestígio alcançado e a influência que a MC² exerce, especialmente, sobre as músicas cantadas por funkeiras. Precisamente, em 2001, Tatiana dos Santos Lourenço grava o seu primeiro álbum. E apresenta ao seu público alguns bordões e letras de cunho sexual que, por já fazerem sucesso em bailes funk e em rádios cariocas, são mixados e gravados posteriormente. Em 2004, com seu segundo disco, intitulado “Boladona”, Tati Quebra- Barraco faz sucesso em todo o território nacional e abre o mercado para o funk carioca feminino. A partir disso, o funk performatizado por mulheres passa a prevalecer na mídia e no mercado fonográfico.

Tatiana é uma mulher negra, de pouco mais de trinta anos, moradora da favela carioca Cidade de Deus. E está longe de representar o padrão feminino exposto na mídia. Talvez por isso mesmo sua presença, nesse espaço, seja ainda mais marcante. Nesse mesmo corpo, materializam-se a voz e a linguagem que se tornam alvo de atenção do entrevistador, da plateia e dos ouvintes e/ou telespectadores do programa. A voz que canta com poucas variações harmônicas, quase falando (ou gritando, como diz Tati), desafia homens e mulheres em sua sexualidade.

A autenticidade das letras de músicas cantadas por Tati Quebra-Barraco inaugura um tipo de funk feito por mulheres que passam a abordar o sexo como tema principal. Após a comprovação de que a

IASPM, 1982: 52-81): Um gênero musical seria “um conjunto de eventos musicais cujo curso é governado por um conjunto de receitas aceitas”. Fabbri enumera regras formais e técnicas; semióticas (baseando-se nas funções comunicativas – referencial, emocional, imperativa, fática, metalinguística e poética – apontadas por Roman Jakobson); comportamentais; sociais e ideológicas; econômicas e jurídicas. Ele se baseia na teoria dos conjuntos da matemática, na qual se admite não só a noção de sub-conjuntos (ou sub-gêneros) como todas as operações de intersecção, união e complementaridade entre eles. Neste caso, de acordo com certas regras sociais e ideológicas (como a identificação com um grupo sonoro específico) dependendo de **quem** está cantando um samba pode ser considerado como um samba ou como MPB.”

²De acordo com Mylene Mizrahi a definição/diferença entre MC e DJ é a seguinte: “MC é a designação para o cantor de funk, e pode ser usada para denominar seu correlato no hip-hop. DJ é aquele que toca e produz a música sobre a qual as letras serão cantadas. (MIZRAHI, Mylene. **Estética funk carioca**: criação e conectividade em Mr. Catra. 2010. 268f. Tese (Doutorado)- Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010, p. 51. Disponível em: <http://www.ifcs.ufrj.br/~ppgsa/doutorado_teses.html>. Acesso em: 15 set. 2011.)

pornografia e a imagem do corpo feminino veiculados através funk circulam bem, inclusive entre classes sociais dominantes, outras mulheres negras e mestiças têm aproveitado o potencial lucrativo do gênero. Mas, por outro lado, também usam a boa (e polêmica) recepção da temática sexual para se autorrepresentarem.

A partir desse fenômeno, as mulheres negras, alvo de inúmeras representações machistas e racistas presentes no cançãoeiro popular brasileiro, respondem ao que lhes foi dito e atribuído. E, para isso, elas usam justamente a representação sexualizada de seus corpos para recuperarem o lugar da exploração feminina. Assim, as funkeiras se apropriam de uma tradição musical na maneira de representar a mulher e respondem através da música às perspectivas masculinas a respeito do sexo e das relações afetivas.

Tati Quebra-Barraco se apropria do discurso utilizado em representações femininas para subvertê-lo e para tratar o homem, representativamente, com a mesma “cortesia” com que ele tem tratado a mulher. Com essa lógica surgem músicas que objetificam o homem, que zombam da masculinidade e da hiper-sexualização da mulher e que, sobretudo, dão voz à mulher negra. Porém, a autorrepresentação feminina veiculada através do funk carioca levanta uma série de polêmicas e discussões tanto entre as camadas mais conservadoras quanto entre algumas feministas.

Se por um lado há aqueles que abominam o funk carioca baseados em questões estéticas, morais e raciais, por outro, há quem desenvolva através do gênero musical abordagens identitárias, raciais, feministas, políticas, antropológicas e a lista poderia continuar. Há, atualmente, uma série de pesquisas de diferentes áreas que problematizam temáticas relacionadas a esse fenômeno musical.

Mas além de interessar a pesquisadores, a começar pelo antropólogo Hermano Vianna que, em 1987³, escreve a primeira etnografia dos bailes funk, o gênero interessa, sobretudo, ao público e à mídia. Porém esse interesse não é tão simples. Um exemplo claro disso é a própria presença de Tati Quebra-Barraco no programa de auditório mencionado acima, o que revela que, pelo lucro que gera, o funk tem

³VIANNA, Hermano Paes. **O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos**. 1988. 151 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)- Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 198, p. 7. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/o-funk-proibidao>>. Acesso em: 12 jan. 2011.

interessado, atualmente, até mesmo as camadas mais conservadoras e de direita.

Para citar um exemplo, voltando alguns minutos antes da entrada de Tati no palco do programa de televisão mencionado acima, o apresentador critica a decisão da polícia da Paraíba de retirar a imagem de caveira do emblema de seu uniforme, alegando que ela é muito ameaçadora aos bandidos. O comediante faz piada sobre o assunto, banalizando a “ameaça” da caveira aos bandidos ao dizer algo como: tadinho dos bandidos, nem dormem durante a noite de tanto medo. Essa atitude revela a postura do apresentador em relação ao problema da violência urbana no país.

Ao ironizar e pedir à plateia uma salva de palmas à polícia da Paraíba por se preocupar com os bandidos, o apresentador naturaliza a violência praticada pela polícia nas periferias brasileiras. A imagem da caveira remete claramente à morte. E, considerando o número expressivo de jovens mortos pelas mãos do Estado, retirar a caveira do emblema do BOPE significa para esta instituição uma tentativa de dissociar a segurança pública da “caça aos pobres” ou dos assassinatos cometidos em nome da lei e da segurança pública.

A reprodução da fala do apresentador Danilo Gentili tem o propósito de demonstrar quais os tipos de piadas são feitas pelo comediante em seu programa. E, por fim, evidenciar o quanto ele se opõe a minorias. O curioso, porém, é perceber que é justamente na categoria de minorias que Tati Quebra-Barraco se “enquadra” sendo mulher, pobre (originariamente) e negra. E que os “bandidos” com os quais a polícia da Paraíba “está preocupada” são muito semelhantes aos meninos pobres e afrodescendentes que moram na mesma favela em que Tati vive.

Tati Quebra-Barraco é a atração principal em um programa de televisão popular e que veicula piadinhas a respeito da “violência psicológica” que a polícia comete contra os bandidos pobres e negros. Sobre o mesmo palco que Tati pisa, passam dezenas de outros MCs, em outras ocasiões, que, através de seus dialetos e discursos mostram a música, a realidade e a cultura das favelas. Porém, paradoxalmente, o funk carioca é veiculado através de um programa que dissemina ideologias da classe dominante. Nesse contexto, uma pergunta se torna pertinente: qual imagem de Tati Quebra-Barraco e do funk carioca, de maneira geral, a mídia brasileira continua a reproduzir?

O funk carioca surge nas favelas do Rio de Janeiro e tem, em sua historiografia, narrativas de criminalização e hierarquização veiculadas pela mídia. Por outro lado, se pode dizer que ele é um gênero musical

afrobrasileiro que alcança relativo sucesso, popularizando-se entre todas as camadas sociais. O gênero musical carioca é um fenômeno cultural que se dissemina, em suas primeiras décadas, à revelia de qualquer indústria fonográfica. E, nesse período, atuam os poderes da mídia, da sociedade e do Estado, com o intuito de coibir uma expressão cultural da juventude suburbana. Hoje, porém, é essa mesma mídia elitista que tem veiculado incessantemente nomes do funk carioca.

A relação complexa que historicamente as elites têm com gêneros musicais de origem afrobrasileira é a questão que faz, inicialmente, eu me voltar para o funk carioca e questionar: de que modo a categoria raça se insere nas discussões a respeito da rejeição e da aceitação do gênero musical? E, no que diz respeito à aceitação, qual o interesse da mídia pelo gênero musical carioca? Ele é meramente lucrativo? Para quem serve os discursos veiculados sobre o gênero? E a quem servirá o funk carioca nos próximos anos?

Historicamente, a música popular afrobrasileira é hierarquizada conforme as definições de bom e de mau gosto, sendo o bom gosto associado às músicas produzidas ou veiculadas entre a elite e o mau gosto relacionado, muitas vezes, a gêneros musicais de origem negra, parda e pobre. Mas além do pretenso bom gosto utilizado para justificar a recusa aos cantores e compositores dessa extensa faixa do mercado brasileiro, ao longo dos séculos, a música afrobrasileira está associada com a criminalidade e com a sexualidade.

Em **Feitiço Decente**, Carlos Sandroni aborda alguns dos discursos referentes à criminalidade associada a gêneros musicais afrobrasileiros. A começar pelo samba, conforme aponta o autor, a figura do malandro caracteriza-se pela relação esquiva com o mundo do trabalho, vive do jogo, da renda das mulheres que o sustentam e dos golpes que aplicam nos otários. A associação entre o samba e o malandro torna-se comum entre o final dos anos de 1920 e o início de 1930, em letras de canções, na imprensa carioca e na opinião propagada pelo senso comum.

Entretanto, essa personagem não é exatamente uma novidade. Com outro nome, ele vem de uma linhagem existente, pelo menos, desde o século XIX. No lundu surge a representação do capadócio, sujeito que vive no ócio e tem sempre em mãos a viola e a cachaça, como na descrição deste romance de 1875, intitulado **Gabriela, crônica dos tempos coloniais**:

Resta-nos esboçar outro tipo de que já falamos
algures; o cantor e tocador de viola dos batuques –

o capadócio – . O capadócio como o nome indica, vivia em santo ócio, tinha vida folgada e férias perpétuas; era de ordinário valentão e espadachim; afora essas qualidades tinha outras prendas que o tornavam complemento natural e necessário dos folguedos de que falamos. Tocava mais ou menos perfeitamente viola, guitarra e bandolim, era magistral no lundu, no fado, a que chamamos rasgado e nas cantigas correspondentes cantava ao desafio, improvisava⁴.

A representação do sujeito que vive do ócio, da viola e sob os olhos atentos da polícia não é recente e nem se restringe à música brasileira. Ela está presente na figura do *milonguero* portenho e do *negro curro* cubano.

No samba carioca a malandragem torna-se uma espécie de filosofia de vida expressa em diversas letras de sambas, o que faz pressupor que ela não é apenas uma imagem da elite em relação ao sambista, mas também um conjunto de características com as quais os próprios malandros se identificam. A associação do samba à malandragem propaga, nessa época, uma série de discursos preconceituosos a respeito do gênero e transforma-se em uma ameaça para os sambistas, que estão sempre sob a vigilância da polícia.

Como afirma José Ramos Tinhorão na sua **História social da música popular brasileira**, segundo o depoimento de foliões das classes mais baixas das primeiras décadas do século XX, a ação mais comum da polícia é a repressão contra seus grupos e a interdição de reuniões de caráter religioso. Cerimônias religiosas são permitidas apenas para os chefes de terreiro que obtêm a licença emitida nas delegacias. De maneira geral, na época, a polícia entende que qualquer reunião que tenha por finalidade o canto e a dança, ao som de palmas e atabaques, deve ser enquadrada como malandragem e capoeiragem⁵.

Mas se o samba tem na figura do malandro um motivo para as elites cariocas exercerem a sua intolerância em relação ao gênero, e o lundu, associado ao capadócio, tem muitos de seus músicos levados à prisão, o maxixe, dança popular surgida na segunda metade do século XIX, arrepia a sociedade carioca, sendo julgada desde o seu surgimento

⁴SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 158.

⁵TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 291.

como vulgar e de baixa categoria. Sandroni cita o livro de Jota Efegê, **Maxixe, a dança excomungada**, que traz a primeira menção da imprensa ao maxixe, datada de 1880. A invenção do maxixe é atribuída aos habitantes da Cidade Nova, bairro surgido por volta de 1860 e que em 1872 já era o mais populoso da cidade e também conhecido por seus divertimentos de má fama⁶.

O maxixe é difundido em todo país, sobretudo, pelo teatro de revista. E embora seja considerado indecente, alcança grande popularidade, especialmente o maxixe “Corta-jaca”, de autoria da pioneira Chiquinha Gonzaga. A música é gravada e incluída em revistas musicais com diferentes letras, mas todas comparam a jaca a uma vagina: “[...] Sou gostosa / Que dá gosto de talhar / Sou a jaca saborosa / Que amorosa / Faça está a reclamar / Para cortar / Ai, ai, que bom cortar a jaca / Sim, meu bem, ataca! / Assim, assim / Toda a cortar / Ai, que bom cortar a jaca / Sim, meu bem, ataca! Ataca sem descansar!”

O que se percebe é que embora haja a discriminação e choque, esses gêneros não deixam de exercer uma atração sobre todas as classes sociais. É comum, no início do século XX, que um pai de família que repreende a filha por toca maxixe ao piano, vá assistir a atos com danças de maxixe nos teatros de revista. Do mesmo modo, apesar do amplo preconceito em relação aos moradores das favelas cariocas e ao próprio funk, não é raro encontrar, atualmente, garotos e garotas de classe média que subam os morros e se encaminhem aos bailes funk em busca do êxtase que as festas da zona sul do Rio de Janeiro não oferecem⁷.

Anteriormente ao maxixe, outro gênero musical afrobrasileiro responsável por abrir concessões a respeito da moralidade cristã e da hierarquia social dos tempos coloniais é o lundu. Como aponta Tereza Virginia de Almeida no seu artigo intitulado “Entre negros e iaiás: lundu, poder e sedução”, o lundu é conhecido como um dos primeiros gêneros da música popular brasileira. Desenvolve-se como fenômeno durante o século XVIII e chega, com o advento da indústria fonográfica, ao século XX. Mas para além do seu caráter originário, o gênero merece atenção por subverter as relações de poder inerentes ao sistema escravocrata através do discurso lírico-amoroso⁸.

⁶ SANDRONI, op. cit., p. 62.

⁷ FAUOR, Rodrigo. **História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção**. Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 256-257.

⁸ ALMEIDA, Tereza Virginia de. Entre negros e iaiás: lundu, poder e sedução. In: FIGUEIREDO, Luciano (org.). **Festas e batuques do Brasil**. Rio de Janeiro: Sabin, 2009, p. 159.

Nesse sentido, o lundu funciona como uma espécie de transgressão autorizada por permitir a dança dos negros, considerada imoral, a linguagem utilizada, além de evidenciar uma forma de amor ilícito. Pois, o homem negro, ao dirigir a sua fala à sinhá, deixa entrever aspectos referentes à sexualidade da mulher branca através do sujeito lírico⁹.

Apesar do seu caráter transgressor, o lundu seduz um público na metrópole que abre espaço para o ritmo sincopado afrobrasileiro e para o dialeto falado na colônia. E isso se dá justamente no momento em que Portugal procura, através do marquês de Pombal, estabelecer o português como língua oficial na colônia e normatizar o ensino da gramática portuguesa. Além disso, a circulação do gênero traz à tona o lirismo de Domingos Caldas Barbosa, um afrobrasileiro que rompe hierarquias sociais e raciais no contexto colonial¹⁰.

Apesar dessa relação de encantamento e repulsa com a música popular oriunda das tradições afrobrasileiras, curiosamente, de tempos em tempos, ela ocupa o *status* de música nacional. Nos anos 30, o samba supera esse padrão e torna-se oficialmente um dos elementos étnicos fundamentais para a formação da identidade nacional. Samba e carnaval transformam-se em símbolos de brasilidade. E, oriundos das favelas cariocas, pouco a pouco, são apropriados identitariamente por todos os grupos que compõem a população brasileira, inclusive (e sobretudo) pela elite.

Durante o governo de Getúlio Vargas, o projeto de nacionalização aproveita a potencialidade da música folclórica e nacionalista de Villa Lobos, do regionalismo pós-modernista dos romances nordestinos e da música popular. Em 1917, com o advento dos registros fonográficos, e em decorrência da popularização do gênero, o samba, primeiro gênero de música urbana de aceitação nacional, se torna um dos símbolos étnicos nacionais.¹¹ Porém, a ascensão do gênero está associada à integração da população afrodescendente e de sua cultura de modo simbólico. Na prática, os negros brasileiros continuam marginalizados e seus muitos de seus bens culturais são discriminados.

A partir dos anos 1970, entretanto, esse quadro de aparente aceitação do samba e da música popular afrobrasileira é posto em xeque.

⁹ ALMEIDA, 2009, p. 162.

¹⁰ Ibid., p. 161.

¹¹ TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 304-305.

Com o surgimento do funk carioca, o mais recente gênero musical afrobrasileiro, mais uma vez desenrola-se a série de discursos sobre criminalidade, sexualidade e juventude negra, especialmente no final dos anos de 1990. A discriminação e criminalização dos jovens negros utilizada como pretexto para a interdição de bailes funk, por exemplo, tornam evidentes a recusa em relação à cultura e à música afrobrasileira. Ou, de certa forma, mostram que só há tolerância com os gêneros afrobrasileiros eleitos pela elite e que servem aos propósitos dela.

A aversão ao gênero escancara as tensões raciais existentes em território nacional e revela o quanto elas estão longe de ser resolvidas. O funk carioca, assim como o samba, o lundu e o maxixe, também é, durante algum tempo, associado ao crime, à cor da pele e à vulgaridade, o que evidencia a hierarquização desses gêneros pela elite. E assim se reproduz através da mídia, do Estado e da sociedade uma representação marginalizada da população afrodescendente, de sua cultura e de sua música.

Em **Racismo à brasileira: uma nova perspectiva sociológica**, Edward Telles afirma que o Brasil, assim como outros países latino-americanos defendem suas ideologias de *mestizaje*, termo espanhol equivalente à mistura racial. Porém, a argumentação em torno da mistura racial na América Latina difunde versões romantizadas a respeito do processo de mestiçagem que, geralmente, se tornam aceitas como características nacionais. As classes dominantes da América Latina mostram ao mundo um sistema de relações humanas livre de conflitos inter-raciais. Mas as ideologias de *mestizaje* integram a população afrodescendente de maneira simbólica. Na prática, as divisões raciais e a diferença de oportunidades entre negros e brancos torna cada vez mais evidentes o racismo nessa região¹².

Nos anos de 1930, com a publicação de **Casa Grande & Senzala**, obra do sociólogo Gilberto Freyre, o pensamento sobre as relações raciais no país é canalizado e transforma-se em fundamentação teórica oficial. Com isso, o grande contingente de negros e mestiços se torna símbolo da particularidade racial brasileira, e a miscigenação não é apenas aceita, mas estimulada. Nessa década, além da valorização do próprio mestiço, alguns elementos da cultura afrobrasileira são eleitos símbolos étnicos do país. E em 1940, a afamada harmonia racial

¹²TELLES, Edward Eric. **Racismo à brasileira: uma nova perspectiva sociológica**. Trad. Nadjeda Rodrigues Marques, Camila Olsen. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Fundação Ford, 2003, p. 17.

brasileira é aceita e até mesmo invejada por países que desejam relações mais pacíficas entre os povos de diferentes raças.

Mas se a teoria parece convincente, na prática, a “pacificidade” entre os povos do Brasil convive com a exploração física, sexual (elemento primordial para a formação étnica do país), com o abismo social entre negros e brancos, com a criminalização da cultura afrobrasileira, entre outros fatores que evidenciam o racismo institucionalizado no país. Apesar disso, apenas no final do século XX, o racismo é reconhecido em território brasileiro. E muito recentemente, apesar dos protestos da elite, políticas que promovem a igualdade racial são implementadas no Brasil.

A teorização sobre as relações raciais brasileiras caracteriza-se pelos discursos de integração e valorização da cultura afrobrasileira, mas, na prática, se choca com políticas de criminalização e hierarquização desses mesmos bens culturais. Do mesmo modo que não há uma legislação segregacionista, mas, na prática, o Estado conta com mecanismos eficientes de subalternização dos afrodescendentes. Essa questão parece clara quando a mídia associa o gênero musical ao crime, à sexualização e hierarquiza a cultura dos jovens suburbanos como sendo de baixa categoria. Com tantos argumentos, o Estado consegue facilmente intervir e criminalizar os bailes funk.

Por outro lado, a música afrobrasileira desempenha um papel essencial na construção da identidade negra, desde o período colonial até os dias de hoje, com as suas reinvenções contemporâneas. Ao longo desses últimos séculos, a música afrobrasileira mistura-se a ritmos de diversas origens e reinterpreta tradições religiosas, danças, cantos e ritos. Nesse aspecto, o funk carioca representa uma reinvenção da tradição musical afrobrasileira.

No contexto contemporâneo, o acesso às novas tecnologias não tem apenas favorecido a veiculação da produção cultural de grupos marginalizados pela indústria fonográfica, mas também está rearticulando as suas formas de circulação. Porém, aqueles que se posicionam contrariamente à circulação da música, da cultura, da voz e do corpo subalternizado, transformam a história do funk em uma narrativa de perseguição. E ignoram completamente o aspecto cultural inerente ao gênero.

No modo de ver de muitos pesquisadores, o funk carioca e os bailes funk podem ser uma alternativa ao crime, são espaços onde o corpo negro é aceito (ou mesmo preferido) e são, ainda, uma opção de divertimento para milhares de jovens de baixa renda. No entanto, em sua recente história, o gênero está muito mais associado ao crime ou à

sexualização do que à socialização da juventude negra e ao aspecto cultural do funk carioca.

Pensando nessas questões, esta pesquisa pretende discutir a relação entre raça, subalternidade e gênero presentes na historiografia do funk carioca e na autorrepresentação feminina da música da MC Tati Quebra-Barraco. Para tanto, a abordagem racial presente neste estudo retoma a construção discursiva da miscigenação articulada à raça, sexualidade e identidade nacional. Essa perspectiva adotada considera o impacto da dominação colonial e da construção ideológica de raça no Brasil sobre a população afrodescendente e sobre os seus bens culturais.

No que se refere à intersecção raça e gênero¹³, é de interesse desta pesquisa abordar as representações da mulher negra e a autorrepresentação feminina da funkeira Tati Quebra-Barraco. Os anos 2000 representam para o funk carioca mudanças significativas no que diz respeito ao ritmo e à temática exposta nas letras das músicas. Nesse contexto, surge a voz feminina que trata de assuntos referentes à sexualidade e à opressão de raça e gênero.

Essas questões me chamam atenção desde de os anos de 2006 e 2007, época em que realizei a minha pesquisa de iniciação científica. Nesse período, desenvolvi juntamente com alguns colegas, e sob a coordenação de minha orientadora, Tereza Virginia de Almeida, uma pesquisa relacionada à produção e circulação de música popular em

¹³ De acordo com Carla Rodrigues, Judith Butler desconstrói o conceito de gênero no qual está baseada toda a teoria feminista. A dicotomia entre sexo e gênero proposta inicialmente pela teoria feminista parte da ideia de que o sexo é natural e o gênero é socialmente construído. A separação sexo/gênero (natureza/cultura) dá sustentação à defesa da perspectiva “desnaturalizadora”, que transforma-se, no senso comum, na associação do feminino com a fragilidade ou submissão. Butler refuta a distinção sexo/gênero e aponta que a teoria feminista propõe uma unidade na categoria mulheres e, paradoxalmente, introduz uma divisão no sujeito feminista. A autora também chama atenção para o fato de a teoria feminista não problematizar a associação “natural” entre gênero e desejo. Para Butler, a divisão entre sexo e gênero é arbitrária, pois o sexo não é natural, mas, assim como o gênero, ele também é discursivo e cultural.

(RODRIGUES, Carla. Butler e a desconstrução de gênero. In: **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, vol.13 n.1, jan./Abr. 2005. Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2005000100012&script=sci_arttext)

026X2005000100012&script=sci_arttext >. Acesso em: 5 nov. 2014.)

Santa Catarina. Na ocasião, cursei a disciplina História da Música Popular Brasileira que me despertou para o fato de que o meu gosto por gêneros musicais de origem africana no continente americano poderia amadurecer e se desdobrar em questões para uma futura pesquisa.

A partir de então, o interesse por histórias de música, racismo, segregação racial e resistência cultural e política, lidas na adolescência por conta da descoberta do jazz, deslocou-se para novos territórios. E fixou-se na cidade do Rio de Janeiro, no final da década de 1960, quando surgem os primeiros bailes *black*. A percepção de que o funk carioca se assemelha em vários aspectos a gêneros afrobrasileiros do passado me fez atentar para a circularidade historiográfica da música popular afrobrasileira e para os aspectos de integração e pacificidade interétnica presentes nos discursos sobre música popular e nas teorizações raciais brasileiras.

Essa ideia foi ficando um pouco para trás à medida que me afastei da pesquisa de iniciação científica e terminei a graduação. Mas o tema parece ter me acompanhado fora da academia. No intervalo de tempo entre a pesquisa de iniciação científica (2006 e 2007) e o meu mestrado (2012), o funk carioca ganhou a adesão de jovens moradores dos bairros de periferias da Grande Florianópolis. Se, no meu modo de ver, até 2010 o funk carioca parece um gênero distante e que não faz parte da realidade dos jovens que conheço, a partir desta data, passei a perceber alguns meninos se reunindo pra aprender a dançar e para ouvir o novo ritmo carioca.

Era curioso observar o quanto o funk carioca parecia comunicar uma realidade similar a desses meninos e isso lhes parecia importante. Através deles, de certa forma, eu aprendia quais eram as músicas de sucesso e me inteirava de novos subgêneros. Muitas vezes abordei meus irmãos pedindo listas de músicas e perguntando sobre os bailes funk que já se espalhavam pela região. O funk carioca parecia realmente ter caído no gosto de jovens moradores de morros e periferias da região da Grande Florianópolis.

No final de 2012, quando comecei a escrever o projeto de mestrado sobre o funk carioca, optei por falar sobre as mulheres no funk. Por fim, decidi abordar a temática sexual presente nas músicas Tati Quebra-Barraco. E esse foi o grande desafio da pesquisa, já que falar sobre raça e historiografia do funk e da música popular brasileira se tornou tão sedutor durante o processo de escrita. Tati Quebra-Barraco surgia para mim como possibilidade de autorrepresentação da mulher subalternizada e como resposta às centenas de canções que (mal)

representaram a mulher negra na historiografia da música popular brasileira.

Posteriormente, minha orientadora sugeriu que eu investigasse as letras de Tati Quebra-Barraco sob a perspectiva do potencial político da ironia abordado por Linda Hutcheon¹⁴. Por isso, o último capítulo retoma as questões de raça, gênero e representação feminina, abordadas ao longo da dissertação com o intuito de discutir a possibilidade de uma leitura paródica e irônica na autorrepresentação de Tati Quebra-Barraco.

Para o desenvolvimento dessa questão, são analisadas quinze faixas dos CDs “Tati Quebra-Barraco” (2001) e “Boladona” (2004). O segundo disco tem importância na carreira da funkeira por lançá-la no universo do funk carioca, por ter grande repercussão em todo o país e, sobretudo, pelo conteúdo de suas letras. Essa mesma repercussão abriu caminhos para outras mulheres seguirem carreira musical no funk carioca, influenciadas pelo discurso apresentado nas canções de Tati Quebra-Barraco.

Assim, esse estudo procura desenvolver uma abordagem dos fundamentos e das manifestações da dominação racial e de gênero articulada ao gênero funk carioca de maneira geral, à representação feminina, de modo específico, para articular possíveis relações entre a teoria da ironia e da paródia. Para abordar as questões citadas acima, divido o trabalho em três capítulos.

O primeiro deles faz uma revisão da historiografia do funk carioca abordando questões raciais que impulsionaram o surgimento e o desenvolvimento do gênero a partir da década de 1960. Num segundo momento, procuro mostrar o processo de apropriação dos gêneros transnacionais¹⁵ bem como a sua transformação rítmica em formas mais “nacionais”. Por último, este capítulo aborda a importância do funk para a reinvenção da tradição musical afrobrasileira.

O segundo capítulo apresenta alguns dos fundamentos científicos de raça difundidos entre intelectuais brasileiros e as consequências e desdobramentos do elogio da mestiçagem elaborado pelo sociólogo Gilberto Freyre. Este capítulo também aborda a representação

¹⁴HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

¹⁵A palavra transnacional é utilizada apenas no sentido de “estar além das fronteiras nacionais”. O funk carioca é influenciado por gêneros de diversos países, por isso não caberia apenas mencionar a sua origem norte-americana.

sexualizada da mulher negra na música popular brasileira e a sua relação com o imaginário social brasileiro. Para finalizar, exploro alguns dos desdobramentos dessa representação, situando os desafios da mulher negra e do feminismo negro, hoje, no Brasil.

O terceiro capítulo analisa quinze letras de músicas que fazem parte de toda a discografia da MC Tati Quebra-Barraco (incluem-se os CDs “Boladona”, “Tati Quebra- Barraco” e algumas músicas isoladas que não foram lançadas em nenhum CD). A análise pretende avaliar de que forma se dá a representação feminina e como (e se) a ironia é um tropo privilegiado por Tati Quebra-Barraco em sua *performance*. Este capítulo pretende apresentarnas letras de música da MC carioca os recursos, incluindo a ironia, que permitem que Tati incorpore/performatize e subverta a representação corrente de seu corpo no contexto patriarcal e pós-colonial.

2 FUNK CARIOCA

A historiografia recente do gênero musical carioca apresenta um percurso marcado pela reunião da juventude negra dos subúrbios do Rio de Janeiro e pelos processos de apropriação, tradução e “nacionalização” da música transnacional. Nesse sentido, o funk carioca mantém o tradicional hibridismo musical tão celebrado e associado à música popular afrobrasileira. E com o seu poder criativo, inventa novas linguagens através da música, da dança e da voz de sujeitos marginalizados em uma sociedade pós-colonial.

Por outro lado, essa mesma historiografia tem mostrado uma trajetória de preconceito e de perseguição da mídia, do Estado e da sociedade em relação ao funk carioca. Dentro desse contexto, percebe-se um profundo incômodo em relação à circulação do gênero e à ascensão de vozes marginalizadas. E isso é especialmente curioso por acontecer no país que celebra o carnaval e o samba e que adota a constituição multirracial e mestiça da população brasileira como parte essencial de sua identidade étnica.

Possivelmente, nada disso valha quando o assunto é funk carioca. E, ao que parece, há uma contradição a respeito da identificação brasileira com símbolos étnicos afrobrasileiros. Especialmente se esse símbolo não é o samba ou qualquer gênero musical que sirva aos propósitos da elite. Essa abordagem é encontrada, em certa medida, nas argumentações de Spirito Santo, Carlos Palombini e do jornalista Silvio Essinger, quando este último também aponta o afastamento da juventude negra em relação ao samba, durante a década de 1960.

Por isso, o meu interesse, neste capítulo, é narrar, sobretudo, uma história de socialização, criatividade e de ascensão de vozes marginalizadas. E assim apontar algumas das contradições nas relações inter-raciais no Brasil que contribuem diretamente ou indiretamente para os desdobramentos historiográficos do gênero musical carioca. Para tratar dessas questões, a primeira pergunta que me faço é: por que a juventude negra se afasta da tradição musical afrobrasileira representada pelo samba?

A partir dessa pergunta, surgem outras não menos relevantes como: quais as contradições encontradas, no caso do Brasil, quando a elite se apropria da música afrobrasileira e associa esse processo a uma política integracionista? Por que, nos anos de 1970, as críticas relacionadas à apropriação da *soul music* pela juventude negra se traduzem em alienação e desrespeito à tradição musical afrobrasileira?

Como se dá o processo de deslocamento da música transnacional e como ele reflete na tradição musical afrobrasileira?

2.1 O mundo funk carioca: dos bailes *black* ao funk feminino

Alcebíades Barcelos, o Bide, fundador da primeira escola de samba do país, a Deixa falar, rememora, em entrevista concedida ao Jornal do Brasil, os tempos em que o samba faz parte da vida cotidiana dos moradores das favelas carioca. Para ele, por volta de 1927 ou 1928, mesmo com o fim do carnaval, o samba continua durante o ano todo. Ele está presente nos cafés, nas peixadas feitas em casa de amigos, nas feijoadas, nas esquinas e bares, durante a madrugada¹⁶. Mas, nas décadas subsequentes, o gênero passa, pouco a pouco, a concorrer com outros ritmos preferidos pela juventude suburbana da cidade do Rio de Janeiro.

No livro **Batidão: uma história do funk**, o jornalista Silvio Essinger aponta que na década de 1960, o samba, comumente associado às favelas cariocas, deixa de ser a principal atração entre a juventude negra. Os espaços reservados às escolas de samba entre os meses de setembro e fevereiro são ocupados, no decorrer do ano, por bailes realizados, nos finais de semana, em quadras de escolas de samba como a Portela e o Império Serrano. Os bailes reúnem a população jovem das favelas cariocas, que dança ao ritmo de gêneros como o samba e o *rock*. Neste contexto, se esboça o circuito musical das décadas seguintes nas favelas cariocas¹⁷.

Nos anos de 1970, os jovens negros identificam-se com a *soul music*, e o gênero se torna a principal referência musical no contexto dos bailes. Com isso, iniciam-se os chamados Bailes *Black*¹⁸, bailes que têm no seu repertório musical, principalmente a *soul music*. Conforme a

¹⁶ TINHORÃO, op. cit., p. 307 (Entrevista concedida por Bide ao Jornal do Brasil: Carnaval, primeiro grito: vida e morte do deixa falar, o bloco que deixou escola”, reportagem de Francisco Duarte no **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 de fevereiro de 1979, p. 9 do Caderno B).

¹⁷ ESSINGER, Silvio. **Batidão: uma história do funk**. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 15.

¹⁸ Bailes *black* são os bailes realizados nos subúrbios do Rio de Janeiro, no final da década de 1970. Nesses bailes ouve-se música negra norte-americana, especialmente a *soul music*. E, influenciada pelas conquistas de direitos civis da população negra dos Estados Unidos, a juventude negra carioca cria o movimento *black*, também associado à música negra e à reunião dos jovens suburbanos cariocas.

pesquisa de Essinger, a *soul music* é difundida no Rio de Janeiro através da programação, na Rádio Tamoio, do DJ Big Boy¹⁹. O sucesso do repertório *black* aliado à festa promovida pelo DJ, o chamado “Baile da pesada”²⁰, contribuem para o sucesso dos bailes entre a juventude suburbana²¹.

Posteriormente, esses bailes se modificam. E Oséias Moura dos Santos, jovem negro, morador do Morro da Mineira, fã das programações de Big Boy e frequentador dos “Bailes da pesada” é um dos responsáveis por isso. Ele propõe à sete amigos o “Mister Funky Santos”, uma festa com um repertório voltado apenas para a *black music*, diferentemente do “Baile da pesada”, que toca *soul music* e *rock*. Como frequentador dos bailes, Oséias percebe que o público prefere a música *black*, chegando mesmo a parar de dançar quando essa sequência é interrompida pelo *rock* progressivo, o que o leva a optar por uma festa totalmente dedicada à *soul music*²².

Atraído pelo rumor de que as festas de música *black* fazem sucesso entre a juventude negra carioca, numa noite, Asfilófilo de

¹⁹ Big Boy era estudante de geografia, na época, e trabalhou como programador da rádio Tamoio, no Rio de Janeiro. De acordo com as historiografias concordes do antropólogo Hermano Vianna e do jornalista Silvio Essinger, Big Boy foi o responsável pela difusão da *soul music* entre a juventude negra carioca. Além disso, os Bailes da pesada, promovidos pelo DJ, teriam sido o ponto de partida para a consolidação dos bailes *black* nos subúrbios cariocas, especialmente depois que o Canecão foi solicitado para shows de Roberto Carlos, e os bailes passaram a ser realizados na zona norte.

²⁰ Bailes da pesada são festas com repertório da *black music*, realizadas pelo DJ Big Boy, no Canecão, cervejaria do bairro do Botafogo, no Rio de Janeiro.

²¹ ESSINGER, op. cit., p. 17.

Em seu artigo “*Soul brasileiro e funk carioca*” Palombini avalia brevemente a prevalência de ideias integracionistas na historiografia do funk. De acordo com o autor, os papéis importantes desempenhados para o desenvolvimento do gênero são dados muitas vezes a pessoas brancas e/ou de classe média. A responsabilidade de Big Boy (DJ branco e de classe média) na difusão e sucesso da *soul music* é questionada por Palombini. É possível que a *soul music* tenha sido difundida por vias paralelas, muito embora isso não esteja presente na historiografia do funk carioca.

(PALOMBINI, Carlos. *Soul brasileiro e funk carioca*. **Opus**, Goiania, v. 15, n. 1, p. 37-61, 2009, p. 52. Disponível em:

<http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/15.1/files/OPUS_15_1_Palombini.pdf>. Acesso em: 4. Ago. 2013.)

²² ESSINGER, op. cit., p. 18-19.

Oliveira Filho²³, que é responsável pela busca de atividades culturais que possam interessar à população jovem dos subúrbios da cidade, aparece para ver “Mister Funky Santos”, juntamente com a direção do Clube Renascença, clube fundado na década de 1950, no Méier, e ligado ao movimento negro²⁴.

Ao final da noite, verificado o sucesso, Asfilófilo, mais conhecido como Dom Filó, decide que pode fazer o mesmo baile no Renascença, e com um diferencial, a consciência negra. Em 1972, Dom Filó cria no Clube Renascença a Noite do *Shaft*, com discotecagem, projeção de *slides* com cenas do filme que dá nome à festa e com imagens do público presente na festa. Nesse espaço, jovens negros reúnem-se para ouvir música negra e inspirar-se nas conquistas políticas de negros norte-americanos. O movimento negro, interessado em captar a energia da juventude suburbana carioca, vê na música *black* o meio de se comunicar com a juventude²⁵.

Nessa época, os bailes se espalham pela cidade demandando o surgimento de novas equipes de som. Assim nasce a *Soul Grand Prix*, uma equipe itinerante de som capaz de realizar festas em vários clubes dos subúrbios cariocas. Paralelamente à *Soul Grand Prix*, as equipes de som multiplicam-se pelo Rio de Janeiro.

A luta pelos direitos civis de negros estadunidenses e seus desdobramentos na música *black* ganham definitivamente a juventude carioca suburbana. A *soul music* promove uma postura política de resistência e de reivindicações da juventude negra. Mas em 1977, por motivos não esclarecidos, embora insista-se nas hipóteses da influência da *disco music* ou das críticas da imprensa aos bailes *black*, encerra-se essa fase de militância política e identificação racial.²⁶

²³ Asfilófilo de Oliveira Filho, conhecido como Dom Filó, foi integrante do movimento *black* carioca. Ele era ligado ao Clube Renascença, fundado nos anos 50, no Méier, com objetivo de reunir a comunidade negra do Rio de Janeiro. Na ocasião, Filó tinha a incumbência de pensar em uma festa para a juventude negra, o que o levou a Mister Funk Santos, festas de *músicablack* promovidas por Oséias Moura dos Santos.

²⁴ ESSINGER, op. cit., p. 19.

²⁵ Ibid., p. 22-23.

²⁶ O fim dos bailes *black* ainda é investigado pelos pesquisadores do funk carioca. Palombini o relaciona às críticas ao movimento *black* carioca recebidas por sambistas e intelectuais bem como ao grande sucesso da *disco music* nas pistas de dança de todo mundo.

A *disco* permanece nas pistas dos bailes cariocas até 1979, quando um novo ritmo invade as festas: o *funk-disco*, que faz sucesso entre a massa funkeira até meados dos anos 80²⁷. A partir de 1980, entra no repertório dos bailes o charme, variedade mais lenta do *rhythm'n' blues*, apelidado dessa forma, de acordo com Essinger, pelo DJ Corello, por se tratar de músicas com baixo BPM²⁸, apropriadas para fazer um charminho e investir na paquera durante a festa.

Na segunda metade da década de 1980, como aponta Simone Sá²⁹, chega aos bailes do Rio de Janeiro o *miami bass*³⁰, gênero que influencia a criação do funk carioca. E no final dessa década, segundo a contagem do antropólogo Hermano Vianna, no Rio de Janeiro, na Baixada Fluminense e em Niterói, realizam-se cerca de 700 bailes a cada fim de semana, atraindo mais de um milhão de dançarinos. Essa atividade torna-se a principal diversão de jovens de baixa renda da Grande Rio³¹.

Vianna realiza, em 1987, um estudo sobre os bailes funk e chama atenção para o fato de que essas festas dão origem a um universo

²⁷ESSINGER, op. cit., p. 52

²⁸De acordo com o músico Júlio Córdoba, “bpm significa batidas por minuto. Por exemplo: 60 bpm, são sessenta batidas por minuto, ou seja, um segundo entre uma batida e outra.

BPM é medida de andamento. (ou "beat", como os Djs e Mcs do funk/música eletrônica chamam). O Dicionário *groove* define assim andamento: "Andamento - Indicação de velocidade em que uma peça deve ser executada. O compositor pode especificar o andamento em termos de unidades métricas por unidade de tempo, o que pode ser auferido por um metrônomo (...)" (ANDAMENTO. In: DICIONÁRIO Groove de música: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994).

No caso do funk, as sequências de baterias eletrônicas montadas pelos DJs são programadas a tocarem no andamento/*beat* de 130bpm, certamente por influência das faixas de *miami bass*. Por que é importante o fato dos andamentos serem iguais? Porque na música eletrônica, é importante que, na troca entre uma música e outra, o andamento se mantenha, dando sensação de continuidade. Em favor da dança e empolgação na pista”.

²⁹SÁ, Simone Pereira de - "Funk Carioca. Música popular eletrônica brasileira". In: ENCONTRO DA COMPÓS, 16., 2007, Curitiba. **Anais Eletrônicos XVI Encontro da Compós**. Disponível em: <
<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/195/196>>. Acesso em: 4 ago. 2013, p. 9

³⁰ Subgênero do *hip-hop* norte-americano de ritmo acelerado e batidas pesadas, originário de Miami.

³¹ VIANNA, 1988, p. 7.

cultural paralelo. Discos garimpados e trazidos dos Estados Unidos de forma clandestina são apropriados por DJs e MCs, o que contraria a lógica impositiva da indústria cultural. Vianna aponta em seu estudo que essas festas representam uma espécie de ritual urbano no qual os participantes dançam, socializam e encontram uma fuga rápida das obrigações cotidianas. Mas não devolvem ao mundo uma nova maneira de fazer *hip-hop*, fica tudo no baile³².

Em 1989, o lançamento de duas coletâneas altera a situação descrita por Vianna. DJ Malboro registra as produções de MCs cariocas na coletânea “DJ Malboro apresenta funk Brasil”. No mesmo ano, o DJ Angelo Antônio Rafael, lança o LP “Super quente”, com suas produções de *miami bass* e três faixas vocais, entre elas, o “Melô da Funabem”, que incorpora o grito de guerra da galera que frequenta os bailes: “Eu vim, eu vim, eu vim da Funabem / Agora eu sou do bicho e não dou mole pra ninguém”. O “Bananeira Rap”, outra faixa vocal do disco, que usa um procedimento típico do funk carioca de então, junta a melodia de cantigas de roda ao *miami bass* e à letra de duplo sentido. *You talk too much*, do Run DMC, também está presente nesse disco como a faixa “Taca tomate”, refrão (versão em português) cantado pelo público dos bailes³³.

O início dos anos de 1990 é marcado pelos festivais de galeras. Essa década também rompe o silêncio da mídia em relação ao funk. Porém, esse fato não tem relação com o aspecto cultural inerente ao gênero. O “arrastão” ocorrido em 1992, na praia de Ipanema, dá início ao processo chamado por Micael Herschmann de demonização do funk³⁴. Se até então a zona sul é indiferente aos bailes, a partir desse momento, ela volta toda a sua atenção para esse fenômeno vendo-o como uma ameaça à ordem urbana.

No artigo “Bonde do mal: notas sobre território, cor, violência e juventude numa favela do subúrbio carioca”, Olívia Maria Gomes da Cunha transcreve o relato de André, um jovem carioca presente na praia no dia do então denominado *arrastão*:

Era mais ou menos umas onze, dez onze horas, por aí. Nós levamos até instrumento, sabe... nós ia bater um pagode na praia e tudo. Começou assim: nós chegamos na praia e pá... sentamos e

³²VIANNA, 2008, p. 131.

³³ESSINGER, op. cit., p. 95-96.

³⁴Ibid., p. 124.

começamos a bater o pagode. Nego já começou a olhar pra gente assim. Nós chegamos na moral e os polícia começou a olhar pra gente assim... os caras com aquelas bermudinhas azul assim azul, revólver, aquelas camisetas escrito “Eu cuido de você”. Mas não cuida nada, eles quer bater. “Eu cuido de você não”, “Eu quero te bater”, eles fala assim. Aí ficaram olhando pra gente assim. Nós começamos a bater o pagode e falaram que é bagunça: “pode parar”. Aí tomou os instrumentos da gente... Aí tudo bem. Sentamos. Nesse tempo eu já cantava *rap*. Todo mundo cantando. Daí um pouquinho volta[m]: “Aí, vamos parar com a bagunça. Vai parando logo, vai se destacando aí. Vai dando um rolé”. E começou a bicar nego. Já tava começando a olhar a gente de cara feia... o cara já tinha tomado os instrumentos da gente. Aí foi quando poeira subiu lá embaixo e eu falei “que que isso mano?” Todo mundo começou a olhar e todo mundo amarrando as coisas na cintura. De repente um cara [gritou] “Olha lá, olha lá os alemão”. Todo mundo correu pra lá e a gente perguntou “[o] que que vocês quer?”. Eles [os alemães] disse, “a gente quer passar”. Aí começaram a pegar aqueles virdro e tacar. Foi nego tacando areia. “Tem arma”, gritaram. E todo mundo correndo pra lá. Só sei que o cara comeu garrafa, comeu areia, comeu pedrada. Os homem veio correndo, dando tiro, nego correu pra cima da calçada. Todo mundo correu pra dentro da praia. Tinha gringo e o caramba na praia nesse dia. Só sei que os gringo ficou em pânico, pegou as coisas e ficou agachadinho na areia assim. E eu disse: “É, mané, é agora...” os homem vinham... e os repórteres tudo atçando: “Vai bater naquele ali, tá tacando mais pedra do que vocês”! Quando vai ver: arrastão de praia. Que eu saiba, arrastão é roubo, né? Como é que não roubaram nada nesse dia? Nesse dia foi só tumulto, mas arrastão não teve não³⁵.

³⁵ CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Bonde do mal: notas sobre território, cor, violência e juventude numa favela do subúrbio carioca. In: REZENDE, Barcellos Cláudia; MAGGIE, Yvonne. (orgs) **Raça como retórica: a construção da diferença**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 85-86.

O depoimento de André, assim como o de outros jovens entrevistados por Olívia Cunha, revelam a intolerância da polícia e o preconceito de moradores da zona sul que sentem seu espaço invadido por pessoas indesejáveis. Ao longo do artigo, Olívia discute que as praias da zona sul tornam-se uma espécie de extensão da casa de moradores do local. Assim, banhistas de outras regiões sofrem preconceito de moradores e são duramente perseguidos pela polícia. Especialmente se são jovens, negros e andam em grupos.

O “arrastão” de 1992 ainda é um episódio não esclarecido na história do funk carioca. Há quem defenda que o “arrastão” não passa de um tumulto promovido pela própria polícia. O fato é que a mídia noticia o acontecimento, naquele ano, como uma invasão de jovens negros (e funkeiros) que vão às praias da zona sul apenas para roubar. E a partir desse episódio, o funk carioca fica conhecido em todo país como um gênero musical de jovens delinquentes.

O momento em que a zona sul se dá conta da movimentação da juventude negra carioca em torno da música se torna também o início do processo de criminalização e interdição do baile funk, que, posteriormente, ganha leis específicas, pautadas na ideia de que o baile funk é crime. Em 1999, de acordo com Carlos Palombini, a CPI do funk investiga indícios de violência, drogas e desvio do comportamento do público infanto-juvenil e resulta na lei 3410/2000, que impõe uma série de exigências tornando praticamente impossível a realização dos bailes³⁶.

A partir de meados dos anos de 1990, como aponta Martins, a associação entre funk e violência orienta a produção da maior parte dos MCs, pressionados pelo Estado, mídia, sociedade e pela interdição dos bailes. Essa geração está preocupada em abordar em suas letras temáticas como a paz e a união entre as galeras, além de alertar sobre o bom comportamento da massa funkeira³⁷. No ano de 1994, o funk carioca ganha uma popularidade sem precedentes e passa a receber em seus bailes jovens da zona sul. Nos anos subsequentes, muitos MCs

³⁶ PALOMBINI, 2012, p. 6.

³⁷ MARTINS, Denis Moreira Monassa. **Direito e cultura popular**: o batidão do funk carioca no ordenamento jurídico. 2006. 130 f. Monografia (Graduação em Direito)-Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/o-funk-proibidao>>. Acesso em: 12 jan. 2011, p. 68.

despontam no cenário musical nacional e fazem circular seus *Raps* em coletâneas de funk carioca.

Ainda no mesmo ano, os jornais veiculam notícias sensacionalistas alarmando a sociedade sobre a violência praticada dentro e fora dos bailes funk. O Jornal do Brasil, em 21 de janeiro, publica uma matéria intitulada “Galera funk mata rival a tiros dentro do ônibus”. No editorial “Ameaça das favelas”, o mesmo jornal publica em 5 de fevereiro um texto sobre os perigos crescentes dos bailes: “Tiroteios, guerra de quadrilhas, bailes funk, lixo lançado para baixo, invasão das reservas florestais, desrespeito à propriedade particular, tudo se avizinha do delírio³⁸”. No ano de 1997, o vídeo “Rio funk proibido”³⁹, que mostra dançarinas tirando a roupa no palco de um baile funk na presença de menores de idade, torna os bailes alvo de mais críticas e interdições.

Os anos de 1997 a 1999 são marcados pelo que Silvio Essinger chama de o auge dos bailes de corredor, festas nas quais os jovens se encontram com a finalidade de brigar. Os bailes tornam-se o ponto de encontro de galeras rivais. E a música converte-se em uma espécie de marcadora rítmica da luta corporal entre os jovens inimigos e frequentadores dos bailes funk da região metropolitana do Rio de Janeiro. Essa prática culmina em muitas mortes bem como na interdição e associação entre bailes funk, crime e tráfico de drogas nas favelas cariocas⁴⁰.

Em 2001, o funk carioca ressurgiu deixando para trás as letras que fazem menção ao tráfico e à vida cotidiana nas favelas. A nova força do funk aparece em letras sexualizadas, denominadas como pornofunk. Com isso, os olhares voltam-se mais uma vez para funk carioca. Diante da desaprovação da mídia e da sociedade em relação às letras com temáticas violentas e à violência praticada nos bailes, organizadores da festa passam a dar mais relevância às *performances* eróticas, sendo, durante muito tempo, acusados de promover orgias e a exploração sexual de menores.

³⁸ CAETANO, Mariana Gomes. **Representação feminina do funk em jornais populares do Rio de Janeiro**: estigma, indústria cultural e identidade. 2010. 82 f. Monografia (Graduação em Estudos Culturais e Mídia)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010. Disponível em:

<http://marivedder.files.wordpress.com/2013/04/marianagomescaetano_tcc.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2013, p. 34.

³⁹ ESSINGER, op. cit., p. 186.

⁴⁰ Ibid., p. 190-191.

Embora a associação entre baile funk e sexo tenha acontecido, sobretudo, nos anos 2000, já na década de 1980, Hermano Vianna faz menção às *performances* eróticas realizadas por dançarinas e strippers. Tanto a sexualidade quanto a violência estão bastante presentes nas descrições dos bailes funk analisados pelo antropólogo⁴¹.

Os anos 2000 trazem mudanças significativas para o funk carioca não apenas em relação ao conteúdo das letras, mas também na sua base rítmica. Além disso, neste período, a maior parte dos funks de circulação na mídia e na indústria fonográfica passa retratar a temática sexual através da perspectiva feminina. Em 2001, mais precisamente, o surgimento de Tatiana Lourenço dos Santos, a Tati Quebra-Barraco, muda radicalmente o rumo do funk carioca que passa a dar ênfase às músicas performatizadas por mulheres.

2.2 Os ritmos musicais do funk carioca

Os bailes surgem como opção de divertimento e socialização, mas também se tornam um espaço em potencial para a inventividade coletiva, seja no que diz respeito à dança ou à música. A identificação

⁴¹ Descrição de Vianna sobre performances eróticas realizadas nos bailes funk da década de 1980: “Outros personagens “flutuantes”, que também percorrem vários bailes por noite, são as dançarinas que fazem streap-tease ao som dos últimos sucessos do funk. São nomes como Soninha do It Bom Bom, Silvana Disco Dance e Lisa Lisa. Eu acompanhei uma excursão de Soninha por vários bailes. Ela chegava no clube, colocava sua roupa de trabalho (trajes mínimos e bem decotados) e dava início ao seu número: entre um rebolado e outro, ia tirando as poucas peças de roupa até ficar inteiramente nua. O público masculino não escondia sua empolgação: muitos tentavam subir no palco tentando agarrar Soninha. Alguns tinham sucesso parcial em sua empreitada, sendo jogados de cima do palco pelos seguranças. Sempre alguns rapazes do público são escolhidos para subir no palco e dançar com Soninha (enquanto ela ainda não está inteiramente nua). Num desses bailes, o dançarino que tivesse uma ereção no palco (que podia ser comprovada pelo aumento do volume do inevitável bermudão) poderia escolher o local onde daria um beijo na Soninha. Três dançarinos não atingiram o objetivo e o quarto, com uma ereção que foi muito aplaudida pelo público, pode dar um beijo na “xoxota” de Soninha. Existem também alguns dançarinos, geralmente gays (um deles foi apresentado com A Bicha Louca), que fazem seu número em dupla com mulheres, com quem simulam relações sexuais no palco. Essas danças altamente eróticas são consideradas um fato normal pelos frequentadores dos bailes e também já são parte integrante do circuito funk carioca.”(VIANNA, 198, p. 18)

com a música negra oriunda dos Estados Unidos bem como a sua apropriação consolidam, ao longo dos anos, novas maneiras de dançar e de fazer *hip-hop*.

A partir de meados da década de 1980, o *miami bass*, ritmo dos bailes funk de então, é a base musical sobre a qual o público canta refrãos em português. Nesse processo, os participantes dos bailes introduzem junto com suas “traduções” a possibilidade de usar bases de *miami bass* para “composição” coletiva de refrões em português, recurso utilizado por DJ’s, posteriormente.

Simone Sá, através das palavras do DJ Malboro, conta que o *miami bass* é tocado nos bailes da década de 1980 em versões instrumentais e cantados pelo público, que por não saber falar inglês, escolhe frases que se assemelham sonoramente à letra original. Assim, a música “*Whoop there is it*”, do *Tag Team*, transforma-se em “Uh! Tererê!”, o que caracteriza o processo denominado por Sá como tradução⁴².

Em 1989, o DJ Malboro, que tem em mente um projeto de nacionalização do funk, usa o “Melô da Mulher Feia”, versão em língua portuguesa feita pelo público do baile para “*Do Wah Diddy*”, dos americanos do *2 Live Crew*, para dar forma ao seu projeto. A coletânea “DJ Malboro apresenta Funk Brasil”, produzida pelo DJ Malboro, tem suas faixas compostas em cima da batida sonora do *Miami bass* e do *sampler*, sob a influência do *rap*, a prática de recortar-copiar-misturar consolidada na música eletrônica⁴³.

Por volta de 1993, 1994, as equipes de som tocam nos bailes somente músicas “nacionais”⁴⁴. Grande parte das músicas dessa época são declamações rimadas sobre uma base de vinil, frequentemente a faixa 808 do DJ *Battery Brain*⁴⁵ (Techno Hop Records, 1988)⁴⁶:

⁴² SÁ, 2007, p. 9.

⁴³ Ibid., p. 10.

⁴⁴ Ibid., p. 11.

⁴⁵ PALOMBINI, 2012, p. 4. (Transcrição do *volti mix*)

⁴⁶ Transcrição musical de Júlio Córdoba Pires Ferreira (Transcrição do tamborzão).

A transcrição dos ritmos denominados *volt Mix*, Tamborzão e Human Beatbox pode ser ouvida nas faixas 01, 03 e 05 do CD que contém as músicas analisadas nesta dissertação.



O ano de 1998 é marcado pela criação, reivindicada pelo DJ Luciano, e difusão do tamborzão. Sobre sua criação feita em uma bateria eletrônica modelo R8, Roland, ele conta:

O lance do Tamborzão começou porque na época em que a gente tocava — não é Cabidão? — usava-se muito o Atabaque, uma batida feita de conga — tipo conga — que o pessoal associava muito ao ritmo que era o funk da época, o *Volt Mix*. Naturalmente, como todo o produtor sabe, a gente sempre tem uma necessidade de melhorar, de expandir, de criar sons novos. A R-8 — Ha! — foi a responsável por isso tudo que está aí, não é Cabide? (Mostra uma bateria eletrônica R-8 MK-II). Foi justamente numa R-8 dessas aí que foi criado o Tamborzão. Acredite se quiser. Foi até engraçado porque foi de madrugada — devia ser por volta de duas da manhã — e bateu uma inspiração louca por causa do Funk'n Lata. Porque o Funk'n Lata sempre teve um som pesadão. E lembro que começou-se a criar com frequência montagens com sons ao vivo, tirados do público, dos bailes: colocava-se o microfone e gravava-se os sons. Então falei: “poxa, por que é que a gente não tenta fazer uma batida meio que ao vivo também?” Pra crescer, pra dar uma sustentação ao som. Foi quando a gente começou a buscar elementos da bateria eletrônica. Começamos a juntar aquela imundice toda ali pra ver se dava certo. Aí, foi até engraçado que, depois que concluí, que fechei a tampa, olhei pra ela assim, desliguei e falei: “isso tá uma porcaria!” Ha, ha, ha, ha! Ficou uma semana encostada. Uma semana encostada ali, a

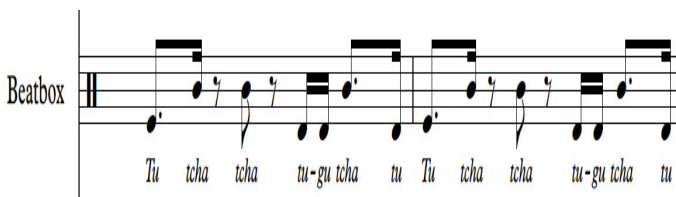
bateria, até que um belo dia... Eu tinha uma dupla de MCs que, inclusive, moram perto da minha casa até hoje. Aí, eles: “pô, Luciano, eu tô a fim de produzir um *rap*”. E eu inseri. Foi a primeira aparição do Tamborzão. Foi num *rap* do Tito e Xandão. E está registrado em CD, o Lugarino apresenta os melhores da Zona Oeste, gravado em 1998. Inclusive, é bem interessante falar isso, o lance da data, porque a gente faz até uma aposta, não é, Cabide? Tenta achar um CD que tenha a primeira aparição gravada. Não vai ter. Foi realmente a primeira música gravada. E depois meu parceiro Cabidão bolado, inspirado (ha, ha, ha!), fez a “Montagem da Gota”, não é?⁴⁷.



Como observa Palombini, nos anos de 1990, prevalece, na base rítmica das músicas, o *Volt Mix*, nos anos 2000, o tamborzão, e nos anos

⁴⁷ Entrevista concedida pelo DJ Luciano e disponível em: <http://www.proibidao.org/dj-luciano-o-tamborcao/>.

2010, se consolida como preferência de DJs e MCs o *Human Beatbox*⁴⁸, uma releitura do tamborzão, com *samplers* de vozes humanas⁴⁹:



O tamborzão e o *human beatbox* representam a transformação rítmica e a aproximação do gênero com as tradições afrobrasileiras. Essa questão é importante não apenas para a transformação do gênero, mas para a análise do aspecto cultural e identitário associado ao funk carioca. A busca de “brasilidade” no processo de “nacionalização” do funk remonta o ano de 1989, quando o DJ Malboro compõe “O melô da mulher feia”. De acordo com a descrição do seu processo de composição, há uma tentativa de incorporar ritmos brasileiros à batida

⁴⁸ Transcrição do humam beatbox feita por Pedro Durães a partir da produção do “Elenco fabuloso”. (PALOMBINI, 2012, p. 17)

De acordo com o músico Júlio Córdoba, com quem estou pesquisando as mudanças rítmicas do funk carioca, “samplear consiste em gravar pequenos trechos (*samplers*) de qualquer material sonoro (voz, instrumentos, ruídos, o que vc quiser) pra depois manipula-los, alterando altura, duração, fazendo *loopings* etc. No tamborzão, usa-se *samplers* de sons do atabaque. No *human beatbox*, esses sons foram substituídos por sons vocais humanos. Mas na essência, os ritmos são iguais, só mudam os sons”.

Definição para sampler: “*samplers*, teclados, módulos, placas ou, ainda, *softwares* que registram digitalmente qualquer informação sonora aplicada na entrada de gravação do instrumento ou da placa digitalizadora instalada no computador.” ALVES, Luciano. **Fazendo música no computador**. Rio de Janeiro: Campus, 2000, p.22.

⁴⁹ A observação de que o *beat box* é uma releitura do tamborzão, com *samplers* de vozes humanas, é do músico Júlio Córdoba Pires Ferreira. Depois de lermos o texto de Carlos Palombini que apontava para o fato de que, em 2010, o funk tinha se modificado, o músico observou que essa mudança era apenas uma releitura do Tamborzão. (PALOMBINI, Carlos. Proibidão em tempo de pacificação armada. In: SEMINÁRIO MÚSICA, CIÊNCIA, TECNOLOGIA, 4, 2012, São Paulo. Disponível em: <http://www.academia.edu/2547984/_Proibidao_em_tempo_de_pacificacao_armada_>. Acesso em: 4 ago. 2013)

do funk. No entanto, essas experimentações, feitas também por outros DJs, alcança relativo sucesso apenas no ano 2000, com o Tamborzão do DJ Luciano.

As mudanças rítmicas e musicais do funk carioca são ainda mais relevantes quando confrontadas com as críticas recebidas pelos *blacks* cariocas, na década de 1970, por conta de sua adesão à música originária dos Estados Unidos, no caso a *soul music*. As críticas de intelectuais e sambistas apontam para a alienação da juventude negra carioca e para a falta de “brasilidade” do gênero escolhido para dar ritmo aos bailes *black* das favelas do Rio de Janeiro. No entanto, a escolha da música negra norte-americana parece ter promovido a renovação da tradição musical afrobrasileira.

2.2.1 Tamborzão: funk carioca e identidade cultural

O artigo publicado no Jornal Brasil e intitulado “O orgulho (importado) de ser negro no Brasil” é, durante muito tempo, o único registro escrito sobre os bailes *black* do Rio de Janeiro. Na época de sua publicação, mobilizam-se intelectuais e sambistas em campanha contra o novo universo cultural da juventude negra que representa, na maneira de ver desses críticos, a americanização da música brasileira.

Uma cidade de cultura própria desenvolve-se dentro do Rio. Uma cidade que cresce e assume características muito específicas. Cidade que o Rio, de modo geral, desconhece ou ignora. Ou porque o Rio só sabe reconhecer os uniformes e os clichês, as gírias e os modismos da Zona Sul; ou porque prefere ignorar ou minimizar essa cidade absolutamente singular e destacada, classificando-a no arquivo descompromissado do modismo; ou porque considera mais prudente ignorá-la na sua inquietante realidade [...]. Uma população cujos olhos e cujos interesses voltam-se para modelos nada brasileiros. População que forma uma cidade móvel, cujo centro se desloca permanentemente – ora está em Colégio, onde fica o clube Colezinho, considerado um dos primeiros templos do **soul**, ora em Irajá, ora em Marechal Hermes, ou em Rocha Miranda, ora em Nilópolis ou na Pavuna [...]. Uma cidade cujos habitantes se intitulam a si mesmos de **blacksou** de **browns**; cujo hino é uma canção de James Brown ou uma

música dos Blackbyrds; cujo bíblia é Wattstax, a contrapartida negra de Woodstock; cuja linguagem incorporou palavras como **brother** e **white**; cuja bandeira traz estampada a figura de James Brown ou de Ruffus Thomas, de Marva Whitney ou Lin Collins; cujo lema é **I am somebody**; cujo modelo é o negro americano, cujos gestos copiam, embora sobre a cópia já se criem originalidades. Uma população que não bebe nem usa drogas, que evita cuidadosamente conflitos e que se reúne nos finais de semana em bailes por todo o Rio. É o **soulpower**, fenômeno sociológico dos mais instigantes já registrados no país⁵⁰.

Em 1970, repercute na mídia e no samba um impasse entre os *blacks* e os representantes da “autêntica” tradição musical brasileira. A juventude negra carioca é acusada por intelectuais e por alguns sambistas de aderir e de se deixar influenciar pela música importada dos Estados Unidos, o que representaria um rompimento com a tradição brasileira e uma cisão com os esforços ideológicos no sentido de tornar o samba o representante da identidade nacional.

Cerca de uma década antes, em 1962, o I Congresso Nacional do Samba reúne alguns dos nomes mais importantes no âmbito do samba: Edison Carneiro, Araci de Almeida, Ari Barroso, Ernesto dos Santos (Donga), entre outros, para a discussão de medidas capazes de interromper o desenvolvimento nocivo à “autenticidade” do gênero. Estão na pauta da Carta do Samba questões como a desleal concorrência da música brasileira com a indústria fonográfica internacional, os hibridismos que favorecem a música estrangeira em detrimento do samba, as alterações presentes nas escolas de samba que interferem no modo tradicional de organização dos desfiles, entre outras⁵¹.

Portanto, a necessidade de preservação do samba sugere que o gênero está ameaçado seja pela indústria fonográfica internacional, pela constante hibridização sofrida pelo gênero ou, ainda, pelas apropriações e intervenções da elite no samba e no carnaval. Essa temática nos leva a uma das questões principais deste capítulo, levantada por Shoshana

⁵⁰ FRIAS, Lena. “Black Rio: o orgulho (importado) de ser negro no Brasil”.

Jornal do Brasil, Caderno B, 17 de julho, 1976, p. 3.

⁵¹ CARNEIRO, Edison et alli. **Carta do Samba**. Rio de Janeiro: Editora e Gráfica Polar, 1962, p. 7-15.

Lurie, em seu artigo “Funk and hip-hop transculture: cultural conciliation and racial identification in the “divided city”⁵²: afinal, o que teria levado a juventude negra a “rejeitar” a tradição musical “autenticamente” brasileira?

De certa forma, essa pergunta norteia minha leitura sobre a historiografia do funk carioca, levando-me a relacioná-la à própria história do samba e da música popular afrobrasileira bem como às teorias de raça desenvolvidas no país. A segunda pergunta que faço, apropriando-me da fala de Lurie, não é menos importante para compor a chave de interpretação a respeito da trajetória do funk carioca: quais motivos teriam levado a juventude negra a eleger a música *black* estadunidense como representante de uma nova identidade, dissociada daquela propagada pela elite brasileira através do samba?

Shoshanna Lurie aponta em seu artigo que o funk tem sido completamente dissociado do movimento negro, propagado pela *soul music*, desde a década de 1980, período em que passa a ser cantado em português e incorpora ritmos brasileiros. Apesar disso, muitas das letras das músicas compostas no início da década de 1990, tais como o “Rap do brasileiro” e “Rap da felicidade”, denunciam o mito da harmonia racial e da democracia cultural propagados no Brasil, situando esses conflitos na divisão socioeconômica e geográfica da cidade do Rio de Janeiro.

Ainda de acordo com a autora, no Brasil, pelo menos 50% da população é negra, e cerca de 90% desse total vive abaixo da linha da pobreza. Além disso, numerosos estudos confirmam que, no país, diferentes oportunidades e tratamentos correspondem à cor da pele das pessoas. Para Lurie, a predominância da noção de antropofagia no pensamento intelectual brasileiro ignora a influência transnacional na cultura popular brasileira. No entanto, é interessante que o processo de apropriação da cultura *black* tenha acontecido no país. O funk carioca seria o palco de representação da cidade dividida?⁵³

As questões referentes à identificação com a música negra estadunidense e ao caráter político do funk carioca são discutidos ao longo dessa pesquisa. É pertinente, porém, relatar algumas considerações a respeito da negação da influência norte-americana no funk carioca.

⁵²LURIE, Shoshanna, Funk and Hip-Hop Transculture: Cultural Conciliation and Racial Identification in the “Divided City”. In: **Brazil 2001: A revisionary History of Brazilian Literature and Culture**. Fall River, MA: RPI Press, 2001, p. 647-648.

⁵³Ibid., p. 644-645.

Parece-me claro que o funk carioca não somente assume a sua origem na *soul music* e no *miami bass* como também admite o seu esforço para transformar-se ritmicamente, reaproximando-se da tradição musical afrobrasileira.

A globalização da cultura negra urbana oriunda dos Estados Unidos permite a apropriação, tradução e interpretação do global. E, através da democratização do acesso às tecnologias, transforma e renova as tradições locais. Além disso, o funk carioca é capaz de rearticular os polos “hegemônico/marginalizado”, pois circula e se faz conhecer tanto pela elite quanto pelas classes populares. Ele também reconfigura os espaços de divisão étnica e social denunciados em suas letras e presentes na geografia da cidade do Rio de Janeiro já que afasta e/ou aproxima os habitantes dessa cidade dividida. Como um exemplo disso, cito os jovens de classe média que frequentam os bailes funk nas favelas cariocas.

Retomando a ascensão do funk e a primeira questão abordada por Lurie sobre cisão identitária dos jovens negros, essas temáticas comumente estão associadas à relação da juventude negra com a representação da tradição afrobrasileira e com o rumo tomado pelo samba ao se tornar símbolo étnico nacional. Em outras palavras, o samba, transformado em símbolo nacional e identificado com as elites brasileiras, passa a afastar-se identitariamente da comunidade que o criou. Essa hipótese é abordada com ênfase para a decadência das escolas de samba, por Spirito Santo, no recente livro **Do samba ao funk do Jorjão**⁵⁴.

Mas, para além disso, há uma questão ainda anterior, a da própria construção do samba como símbolo étnico nacional e a sua relação com a crença na harmonia racial brasileira, que mascara o abismo social entre negros e brancos e dificulta a denúncia dessas desigualdades. Nesse sentido, como observa Carlos Palombini, a década de 1970 representa um rompimento com essa ideologia⁵⁵, pois ao afastarem-se do samba e da crença no mito da harmonia racial propagada pela integração através do samba, os jovens negros, identificados com a música e com a postura política de negros estadunidenses, podem reivindicar abertamente os seus direitos, pautados na filosofia *black* e, posteriormente, na cultura *hip-hop*.

⁵⁴ SPIRITO SANTO. **Do samba ao funk do Jorjão**. Petrópolis, KBR, 2011, p. 349.

⁵⁵ PALOMBINI, 2012, p. 1.

Retomando a conversão do samba em símbolo nacional e seus desdobramentos a respeito da crença na harmonia racial brasileira, aponto o livro do antropólogo Hermano Vianna intitulado **O mistério do samba**. Neste estudo, o autor analisa o processo de nacionalização do samba nas décadas de 1920 e 1930, liderado por intelectuais que tinham por intuito a valorização e o reconhecimento da cultura negra como elemento fundamental para a formação identitária brasileira bem como a ressignificação da mestiçagem como marca de brasilidade a ser inscrita e valorizada.

Vianna investiga os motivos que levam as elites brasileiras a escolher o samba, gênero perseguido e criminalizado, como símbolo étnico nacional. O autor aponta que há um mistério na transformação do samba e as elites têm papel determinante nesse processo. Para articular possíveis motivos para esta escolha, Vianna utiliza as reflexões de Peter Fry, que aponta que a exaltação de elementos étnicos mascara a dominação racial e dificulta a sua denúncia, e de Roberto da Matta, que acredita que a valorização da mestiçagem está pautada na certeza de que a hierarquia social é tão sedimentada em nossa sociedade que as elites não se sentem ameaçadas pelos grupos dominados⁵⁶.

O fato é que, ao assumir a expressão cultural negra como parte integrante da própria identidade brasileira, as elites dificultam a articulação da identidade negra de maneira isolada, pois ela é convertida em identidade nacional. Por outro lado, a “integração cultural” entre negros e brancos não representa a ausência de preconceito racial nem garante direitos iguais para a população afrodescendente. Apenas mascara a intenção extremamente racista que dá origem a essa “integração”. E a evidência dessa divisão está no próprio rumo tomado pelas escolas de samba, como observa Spirito Santo em sua já citada obra.

O autor faz um amplo estudo das relações entre tradições culturais e religiosas e suas influências sobre o carnaval carioca, chegando ao processo de afastamento dessas mesmas tradições à medida que escolas de samba, por influência estatal e privada, tornam-se um espetáculo rentável, o que por um lado promove o carnaval brasileiro como maior festa popular do planeta, mas, ao longo dos anos, culmina em cisões e conflitos nas escolas e no afastamento das atividades ligadas às tradições afrobrasileiras por parte da juventude carioca.

⁵⁶ VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 6 ed., Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 2007, p. 31-32.

O autor aponta critérios de avaliação das escolas como uma das causas de insatisfação da comunidade e de sambistas. A bateria é o quesito mais prejudicado por consolidar-se uma série de práticas excessivamente técnicas, interferindo na criatividade dos mestres de bateria. Em outros critérios, passa a se tornar constante a presença de jurados com formação erudita comprovada, como o caso de bailarinas do teatro municipal para o julgamento de mestre-sala e porta-bandeira e estilistas da alta-costura para julgar fantasias. Já as passistas, símbolos do carnaval, deixam pouco a pouco a avenida, substituídas por atrizes, socialites e modelos, que podem pagar pelas caras fantasias.

O espaço propício à integração torna-se, na verdade, uma disputa de poder entre classes, ficando, de um lado, a tradição do samba e, de outro, uma elite impositiva que associa cada vez mais o carnaval a valores estéticos eurocêtricos. Não por acaso, o desfecho da história contada por Espírito Santo se dá com a inserção da paradinha funk pelo mestre de bateria Jorjão, da Unidos da Viradouro. Esse momento não representa apenas uma reação ao conformismo tradicional ao qual as escolas de samba são submetidas, mas também a própria integração do funk ao samba e a renovação da tradição do samba⁵⁷.

Entretanto, se com as escolas de samba o impasse está ligado a questões comerciais e estéticas, o surgimento do samba como música urbana, no início do século passado, levanta outros aspectos que dizem respeito à manutenção da tradição de matriz africana. Em **Samba, o dono do corpo**, Muniz Sodré busca a origem do samba na tradição africana e aponta que no Ocidente, por influência do capitalismo, a música torna-se uma prática autônoma em relação aos sistemas semióticos da vida social, tornando-se uma arte individual e solitária.

Na tradição afrobrasileira, ao contrário, a música não tem uma função autônoma, mas está ao lado de outras como dança, mitos, lendas, objetos, responsáveis por acionar o processo de interação entre os homens, o mundo visível e o invisível. Assim, o sentido de uma peça musical advém do sistema religioso ou do sistema de trocas simbólicas de um grupo social específico⁵⁸. Portanto, a música afrobrasileira, que é essencialmente coletiva e representa um sistema de trocas simbólicas

⁵⁷ ALMEIDA, Tereza Virginia; BONFIM, Letícia. Samba e memória musical. In: CONGRESSO NACIONAL DO SAMBA, 2., 2012, Rio de Janeiro. **Anais II Congresso Nacional do Samba**. Rio de Janeiro: UNI-RIO, 2012.

⁵⁸ SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2 ed., Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 21.

entre grupos sociais, modifica-se com o advento do samba em sua forma industrial.

Nas palavras de Sodré, o sistema econômico surgido de um modelo escravagista, após reprimir expressões culturais da população negra, encontra uma nova função social para esse grupo, a de músicos profissionais. E o samba “folclórico”, de produção e uso coletivos, passa através de Sinhô, por exemplo, a ser reivindicado como música autoral. O samba modifica algumas de suas características tais como o improvisado e, além disso, dissocia-se da dança. Preserva, entretanto, suas características rítmicas e melódicas⁵⁹.

A manutenção da autenticidade do samba é uma questão para jornalistas e músicos das primeiras décadas do século XX. Em **Feitiço Decente**, Sandroni conta as divergências de Vagalume e Barbosa, ambos jornalistas ligados ao samba e à música popular. O primeiro lança-se em defesa do estilo antigo do samba, o segundo, do novo. Para Vagalume, um representa a tradição e o outro, a comercialização, pois o sambista é “desvirtuado” pela ambição de ter no samba uma fonte de renda. Já Barbosa julga que o samba novo colore a emoção do morro⁶⁰. Esse tema é antigo, mas bastante atual, discutido, inclusive, hoje, no próprio funk carioca.

O que todas essas questões a respeito do samba têm em comum é a modificação do gênero inserido no universo capitalista a partir do momento em que se torna popular entre todos os grupos sociais. E, portanto, deve passar a atender a interesses não apenas do seu grupo de origem, mas dos próprios consumidores. E que em grande parte aceitam o samba com ressalvas, pois ao se dizer, por exemplo, que o estilo novo colore a poesia do morro, diz-se também que a admissão de valores estéticos da cultura hegemônica “refina” o samba a ponto de ele poder ser aceito por todas as classes sociais.

As questões aqui abordadas acerca dos processos de consolidação do samba como símbolo étnico bem como a dissolução de tradições de matriz africana a partir do surgimento do gênero em sua forma industrial, nos mostram o quanto é complexa a relação entre o samba e a sua comunidade de origem. Além disso, apontam o quanto a identificação das elites com o gênero está pautada no racismo e no desejo de manutenção do controle social e racial. Embora os discursos construídos sobre o samba tenham encontrado relativo sucesso na sua intenção de “integrar” a cultura de matriz africana, na prática, a

⁵⁹ SODRÉ, 1998, p. 39-41.

⁶⁰ SANDRONI, op. cit., p. 134-136.

imposição da supremacia das elites não passou despercebida pela comunidade negra.

Esse fato justifica que, na década de 1970, uma crise identitária da juventude negra em relação às tradições de matriz africana a tenha levado à busca por uma nova atividade cultural. Nesse aspecto, o apelo sensorial da música negra norte-americana e o passado de escravidão vivido pelos dois grupos sociais parece ser determinante para a identificação da juventude carioca. Esse aspecto fica evidenciado na fala de jovens participantes dos bailes *black* carioca, na década de 1970, que em entrevista a Lena Frias, frequentemente apontam que a *soul music* e os bailes *black* são “deles”, enquanto nas escolas de samba sentem que não encontram mais espaço⁶¹.

Apesar da adoção de gêneros musicais originários dos Estados Unidos, a juventude demonstra a sua capacidade de se apropriar e de transformar a música de origem estrangeira. Contrariando aqueles que, na década de 1970, preocupam-se com a preservação da autenticidade da música popular brasileira, a música transnacional torna-se um elemento fundamental para a renovação da tradição musical de matriz africana no Brasil. Ao longo de sua curta existência, o funk carioca transforma-se em todos os aspectos, desenvolvendo ritmo, dança e letra.

No aspecto rítmico, o funk tem se mostrado cada vez mais próximo da música popular afrobrasileira, sendo considerado por DJs e MCs, como Mr. Catra, uma espécie de samba eletrônico. Assim, como observa Mylene Mizrahi, o funk carioca tem contribuído para a renovação da tradição musical de matriz africana⁶². E o afastamento em relação ao samba, motivado por questões raciais e políticas, bem como o processo de construção de um novo gênero musical, evidenciam que as mudanças musicais operadas pela juventude suburbana, no contexto do funk, não são aleatórias nem representam a alienação da juventude em relação à música originária dos Estados Unidos.

⁶¹ Jovens dançarinos falam, em resposta à jornalista Lena Frias, sobre a sua relação com a música **black** e com o samba: “Por que você dança **soul**? Eu não sei explicar. É meu. É **black**. Vem do sangue e do coração. – Essa era a resposta mais comum colhida entre dançarinos, em sua maciça maioria, jovens entre 14 e 20 e poucos anos”. “Samba? Samba não é mais nosso. Escola de samba não tem mais lugar pra gente.” Everaldo João Farias, 19 anos. (FRIAS, 1976, p. 1-3)

⁶² MIZRAHI, 2010, p. 101.

3 RAÇA E REPRESENTAÇÃO DA MULHER NEGRA NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

A abordagem da colonização escravista luso-brasileira, iniciada com o advento do imperialismo/colonialismo internacional, é fundamental para os estudos relativos à identidade nacional e para a análise de suas formas de representação. A marginalização socioeconômica bem como a produção de bens culturais de grupos sociais subalternizados também passam por essa questão à qual a sociedade (esteve e) continua estritamente vinculada.

Ao estudar um gênero musical como o funk carioca, não se pode ignorar os desdobramentos do colonialismo que tanto interferem na formação da sociedade brasileira e que seguramente contribuem para muitos dos atuais problemas sociais do país. A discussão das questões coloniais articuladas ao presente ajuda a compreendê-lo, já que as consequências do imperialismo europeu são visíveis ainda nos dias de hoje.

Assim, os estudos pós-coloniais investigam as construções discursivas de poder e saber difundidos pelos colonizadores através do aparato ideológico da dominação imperialista, e analisa os discursos produzidos sobre e pelos povos dominados. Além disso, ele constrói um contradiscurso crítico em relação às interpretações culturais etnocêntricas. Esse campo de estudo também está interessado nos impactos e recorrências contemporâneas resultantes do processo de dominação colonial.

Dentro dessa perspectiva, este capítulo aborda a construção ideológica de raça no Brasil vinculada à sexualidade e à identidade nacional. Essas questões são fundamentais para a compreensão da especificidade brasileira nas relações interétnicas que resultam em mecanismos de segregação racial particulares. Diferentemente de outros países que decidem expurgar a população afrodescendente, o Brasil “integra” os mestiços, tornando-os parte constitutiva de sua especificidade étnica.

Em contrapartida, o país desenvolve mecanismos de segregação racial que não passam pela legislação. Perante a lei, todos têm os mesmos direitos. Mas, cotidianamente, pessoas de pele negra recebem tratamentos diferenciados em relação a pessoas de pele branca. E têm o seu acesso negado a certos espaços destinados apenas para aqueles que possuem o privilégio da brancura. O resultado disso é simples: a subalternização da população negra.

No que diz respeito às mulheres negras, essa situação é ainda mais grave. Embora tenham importância fundamental na constituição cultural e racial do país, elas ocupam o último lugar no quadro de subalternidade. No contexto colonial brasileiro, a mestiçagem derivada da exploração sexual de mulheres negras compõe o elemento principal da identidade nacional. Apesar disso, a violência e a exploração sexual são tratadas como tolerância racial, encantamento por mulheres locais e romance. E o protagonismo da constituição étnica e cultural brasileira permanece branca e masculina.

Como já foi dito, os bens culturais afrobrasileiros originados a partir do processo de colonização fazem parte, assim como a própria excepcionalidade mestiça, da identidade nacional brasileira. Quando se trata de música, isso fica claro com a ascensão do samba, nos anos de 1930. Porém, a historiografia do funk carioca evidencia o quanto é problemática a apropriação de um bem cultural afrobrasileiro sob o pretexto de uma falsa harmonia racial.

Portanto, a abordagem racial presente neste capítulo propõe a discussão de raça e gênero presentes no funk carioca. Assim, se o primeiro capítulo está relacionado à segregação racial ao abordar a ascensão do samba, em 1930, e os seus desdobramentos para a tradição musical afrobrasileira, este capítulo inclui a categoria de gênero quando trata da subalternização da mulher negra no Brasil porque avalia a voz de uma mulher funkeira e o modo como ela vê a sua subalternidade.

Histórica e discursivamente, a mulher negra ocupa posições específicas em nossa sociedade. Assim, ela é representada conforme a percepção do colonizador e de acordo com hierarquias raciais e de gênero. Por isso, ela está quase sempre vinculada ao trabalho, à exploração sexual ou à dominação masculina, o que limita a sua atuação social a determinados espaços. Com o surgimento da perspectiva feminina no funk carioca as mulheres negras têm a possibilidade de autorrepresentação. Nesse sentido, a questão que se coloca é a seguinte: de que modo Tati Quebra-Barraco aborda padrões consolidados em relação à mulher negra?

3.1 Brasil: um país mestiço

O estudo sobre raça no Brasil inicia-se no século XIX, durante o seu processo de independência política. Nesse período, surge a preocupação da elite latifundiária e escravagista com relação ao desenvolvimento do país e com o grande contingente populacional negro e mestiço. Baseada nas teorizações raciais surgidas na Europa, no

final do século XVIII, ela tem origem nas ciências biológica e criminal, especialmente no campo da eugenia, que utiliza o conhecimento sobre hereditariedade para a finalidade de procriação⁶³.

Os fundamentos científicos sobre raça baseados na eugenia preocupam-se com a classificação das raças e, sobretudo, com a comprovação da superioridade da raça branca sobre as demais, destacando o perigo que a miscigenação representa para a raça superior. Assim, para os eugenistas, a população brasileira do século XIX caminha para a degeneração biológica. Pois, além de ser um país mestiço, possui um clima tropical, o que, de acordo com o que afirmam, enfraquece a integridade mental e biológica dos seres humanos⁶⁴.

Em 1880, o professor da Escola de Medicina da Bahia, Raimundo Nina Rodrigues, adepto às fundamentações do criminologista italiano Lombroso, acredita que a miscigenação pode levar a população brasileira à degeneração. Em 1906, ano de seu falecimento, Nina Rodrigues trabalha em projeto para desenvolver leis criminais distintas entre negros e brancos, deixando o Brasil próximo de um sistema de segregação racial legal. Ele prevê um Brasil etnicamente negro e mestiço, principalmente na região norte.

Apesar da previsão de degeneração da população brasileira ocasionada pela mistura de raças, intelectuais brasileiros voltam-se para a interpretação neo-lamarckiana, que afirma que as deficiências biológicas são superadas em uma geração, e passam a considerar as políticas de branqueamento como uma solução possível para o desenvolvimento do país, o que coloca em curso, antes mesmo da independência, políticas oficiais de imigração. Entre elas estão a destinação de recursos públicos para o assentamento de alemães no sul do país. Nesse período, a elite brasileira subsidia a imigração europeia sob o pretexto de melhorar a qualidade de mão de obra, substituindo os trabalhadores negros.⁶⁵

Assim, as teorias raciais brasileiras pretendem com o processo de miscigenação que as raças consideradas inferiores abram mão de suas identidades para a consolidação da hegemonia branca e para o bem da civilização nacional. Entre as vozes discordantes, o antropólogo Kabengele Munanga destaca pensadores como Alberto Torres e Manuel Bomfim que, influenciados pela perspectiva do antropólogo Franz Boas, rejeitam a inferioridade étnica do Brasil e localizam os problemas do

⁶³ TELLES, op. cit. p. 43.

⁶⁴ Ibid., p. 43.

⁶⁵ Ibid., p. 46.

país na alienação das elites, na exploração estrangeira decorrente do caráter predatório da colonização ibérica e no consequente atraso cultural, político, científico e de organização social dos países latino-americanos⁶⁶.

No ano de 1933, com a publicação de **Casa Grande & Senzala**, Gilberto Freyre fundamenta cientificamente a representação popularizada das relações raciais no Brasil, transformando-a em ideologia racial oficial⁶⁷. A partir de 1930, entretanto, como aponta Petrônio Domingues, os debates sobre o branqueamento da população brasileira ganham uma nova característica que pode ser sintetizada como o mito da democracia racial, impulsionada pela literatura produzida por viajantes estrangeiros, que comumente fazem comparações entre as relações raciais no Brasil e nos Estados Unidos, pela produção da elite intelectual e política brasileira e pelo processo de mestiçagem.

A mistura das raças se torna um dos pontos centrais para a construção da identidade brasileira graças, em grande medida, à publicação de Gilberto Freyre. Embora Freyre não tenha criado nada novo a respeito do pensamento sobre as relações raciais no Brasil, o autor fundamenta e populariza a ideia de democracia racial, presente no pensamento racial brasileiro dos anos de 1930 até os anos 1980. Freyre argumenta que o Brasil é um país único por sua miscigenação pacífica entre os povos de culturas indígenas, africanas e europeias. Em outras palavras, o autor sustenta que as relações raciais no Brasil são diferenciadas em relação aos demais países, fato que contribui para a convivência harmoniosa entre as diferentes raças que compõem a população brasileira.

De acordo com Freyre, a miscigenação acontece no Brasil por causa da predisposição dos colonizadores portugueses para a interação cultural. Os portugueses, governados pelos mouros por mais de 500 anos, aprendem nesse período a conviver com um povo de pele mais escura, desenvolvendo, inclusive, o gosto pela figura da moura encantada, transferido, posteriormente, para a mulher indígena. Freyre defende que em função dessa particularidade os colonizadores

⁶⁶ MUNANGA, 2004, p. 67-68 apud COSTA, R., 2010, p. 6.

⁶⁷ DOMINGUES, Petrônio. O mito da democracia racial e a mestiçagem no Brasil (1889-1930). **Diálogos Latinoamericanos**. N. 10, Universidade de Aarhus, 2005. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/pdf/162/16201007.pdf>, p.119>. Acesso em: 5 mar. 2013, p. 127.

portugueses seriam mais sociáveis e tolerantes racialmente do que os demais povos europeus⁶⁸.

Na década de 1930, a fundamentação racial defendida por Freyre é adotada como política racial oficial. A partir do governo de Getúlio Vargas, o futebol e o carnaval não são motivos de orgulho para o país apenas por sus qualidades, mas também por reproduzirem a imagem de país festivo e sem conflitos raciais. Nesse período, negros e mulatos são integrados de modo simbólico à cultura nacional brasileira. Por um lado, a ação do governo brasileiro inibe ou mesmo dissolve os protestos contra a discriminação racial no Brasil. Por outro, promove a igualdade de classes e raças fazendo do samba, do carnaval e do futebol símbolos étnicos constitutivos da identidade nacional brasileira⁶⁹.

Em 1940, a ideia de que a América Latina tem um padrão específico de relações interétnicas em relação à Europa, Estados Unidos ou aos continentes colonizados na última onda imperialista, ganha o mundo e representa para alguns países como França e Portugal a solução para tensões geopolíticas e coloniais. Nesse sentido, Omar Thomaz afirma que a representação do Brasil através da perspectiva do sociólogo pernambucano Gilberto Freyre cumpre um papel fundamental.

Durante as décadas de 1930 e 1940, o Estado Novo salazarista adota o ideário presente na obra de Gilberto Freyre para reafirmar que, a exemplo do Brasil, em solo africano, o colonialismo português também não apresenta tensões étnicas. Trata-se, portanto, de um colonialismo integrador. O país que, até então, mantém em território africano uma política colonial segregacionista, similar a encontrada em países como África do Sul e Estados Unidos, busca bases intelectuais, sobretudo através da obra de Gilberto Freyre, para reverter a situação nada favorável de Portugal no contexto internacional⁷⁰.

Também em consequência da reputação brasileira no cenário mundial, a Unesco encomenda uma pesquisa para compreender o funcionamento da harmonia racial brasileira. Florestan Fernandes, da Universidade de São Paulo, é nomeado o principal pesquisador brasileiro do projeto da Unesco. Mas, contrariando as expectativas dos

⁶⁸TELLES, op. cit., p. 50.

⁶⁹Ibid., p. 54-55.

⁷⁰THOMAZ, Omar Ribeiro. Tigres de papel: Gilberto Freyre, Portugal e os países africanos de língua oficial portuguesa. In: BASTOS, Cristina; ALMEIDA, Miguel Vale de; FELDMAN-BIANCO, Bela (orgs), **Trânsitos coloniais: diálogos críticos luso-brasileiros**. Campinas (SP): UNICAMP, 2007, p. 47-49.

patrocinadores, os resultados da pesquisa colocam em xeque a imagem da afamada democracia racial brasileira, contribuindo para uma ruptura em relação às ideias difundidas por Freyre⁷¹.

Como afirma Elisa Nascimento, ao contrário do critério de classificação racial estadunidense, nas sociedades da América Latina, a raça, acredita-se, não opera como um classificador social. A mestiçagem e seus resultados fenotípicos são transformados em uma estrutura neutra no sentido racial. Desse modo, procura-se apagar da América Latina a existência e o funcionamento da dominação dos povos hegemônicos. As profundas desigualdades sociais presentes nesses países são reduzidas à coincidência ou resquício do sistema escravocrata. Enquanto isso, imigrantes europeus e asiáticos, chegados ao país nos últimos dois séculos, ascendem socialmente em poucos anos⁷².

Como aponta Edward Telles, de modo sintético, a história do estudo sobre as relações raciais constitui-se de duas gerações. A primeira delas acredita na tese da democracia racial, que prega que o Brasil, excepcionalmente, é uma sociedade harmônica e inter-racial. A segunda geração combate os ideais defendidos pela democracia racial e defende que existe exclusão racial no país. No modo de ver da primeira escola, há pouco ou nenhum racismo no Brasil. Já no modo de ver da segunda escola de pensamento, o racismo é generalizado⁷³.

Ainda de acordo com o autor, parece existir entre os estudiosos contemporâneos das relações raciais brasileiras uma recusa em aceitar a possibilidade de coexistência entre mistura racial e exclusão racial. A argumentação em favor da miscigenação se pauta na ideia de que se os brancos fossem realmente racistas não teriam se misturado aos não brancos. Em contrapartida, alguns acadêmicos afirmam que a desigualdade racial e o racismo permanecem em todas as dimensões da vida brasileira e que a miscigenação ocorre, sobretudo, durante o período colonial e entre pessoas de classes sociais distintas⁷⁴.

Além disso, a ausência de leis raciais específicas no Brasil desenvolve mecanismos próprios de segregação racial sem o uso explícito do termo raça. Antônio Sérgio Alfredo Guimarães aponta que esse processo acontece da seguinte forma: a população negra é relegada a posições sociais inferiores através de mecanismos impessoais tais

⁷¹TELLES, op. cit., p. 59.

⁷²NASCIMENTO, Elisa Larkin. **O sortilégio da cor:** identidade, raça e gênero no Brasil. São Paulo: Summus, 2003, p. 46-47.

⁷³TELLES, op. cit., p. 19.

⁷⁴Ibid., p. 18.

como a educação precária e os subempregos. Ao adotarem um estilo cultural diferenciado, a população negra e mestiça é classificada socialmente por marcadores explícitos tais como a cor, o dialeto e até mesmo pelo seu comportamento em público⁷⁵.

Mas se os anos de 1930 representam a construção da identidade nacional a partir do discurso da mestiçagem, com a desmistificação da harmonia racial, a partir dos anos de 1980, ela caracteriza-se pela busca de dinâmicas culturais pautadas na valorização de expressões associadas imaginariamente à África. Como aponta Sérgio Costa, o reconhecimento do samba e da capoeira como elementos constitutivos da identidade brasileira durante a ditadura Vargas (1937-1945) tem sido substituído recentemente por um movimento contrário, no qual não se busca a integração de bens culturais afrobrasileiros à simbologia nacional, mas o destaque da origem africana em oposição à sua assimilação na identidade nacional.

Para Costa, a reinterpretação das origens culturais africanas por parte dos afrobrasileiros, apesar de estarem presentes em diferentes regiões do Brasil, segue temporalidades e modelos distintos. O que se mantém em comum, entretanto, é a tentativa de estabelecer um vínculo entre corpo negro e uma matriz cultural africana. Como exemplo desse esforço, o autor cita a juventude negra da região urbana do Rio de Janeiro, onde a construção da “cultura negra” está vinculada à recepção da *soul music*, na década de 1970⁷⁶.

3.2 Música popular e representação feminina

A discussão sobre como o corpo mestiço é constituído em nossa cultura passa pela casa grande e pela senzala, espaço onde se dá o encontro entre o senhor e a escrava, submetida ao poder e ao desejo sexual do homem branco. O corpo, através do sexo, torna-se mediador das relações hierárquicas constituídas nesse contexto. A relação estabelecida entre senhor e escrava no Brasil colonial está associada ao discurso de enaltecimento da mulata, presente, sobretudo, na poesia romântica e no cançãoeiro popular brasileiro. No entanto, ele representa

⁷⁵ GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. **Preconceito e discriminação**. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo; Ed. 34, 2004, p. 38.

⁷⁶ COSTA, Sérgio. **Dois Atlânticos**: teoria social, antirracismo, cosmopolitismo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006, p. 136-137.

uma forma de mascarar o poder patriarcal e colonial em uma sociedade fortemente hierarquizada.

Evidenciando o caráter ambíguo da representação da mulher negra e das relações raciais no Brasil, a mulata é retratada como importante apenas em um contexto específico. Embora na música popular, especialmente nos gêneros afrobrasileiros, a mulher negra seja a preferência entre os compositores e no universo do carnaval ela tenha se tornado símbolo, materializada na figura da mulata, ela não ocupa em nossa cultura uma posição de privilégio. Ao contrário, a vasta representação da mulher negra no cancioneiro popular brasileiro apenas contribui para a consolidação dos papéis sociais da mulher negra desde o período colonial até os dias atuais.

A mulher negra, falada através da voz masculina, é hierarquizada e assume um papel social específico no qual cabe apenas como força de trabalho braçal (negra) e como corpo disponível para a satisfação sexual de seu senhor (mulata). Nessa função social reside o significado da sua representação como mulher sexualizada, encontrada na figura da bailarina sedutora, da cozinheira confundida com os quitutes que prepara, estabelecendo assim a rica relação entre comer e amar no cancioneiro popular brasileiro.

O que nunca é colocado em questão nas falas masculinas a respeito da mulher negra, entretanto, é a pergunta feita por Robert Young em **Desejo Colonial**, quando o autor aponta que se não fosse pela sua condição social, essas mulheres estariam sujeitas, por espontânea vontade, aos desejos sexuais de seus senhores⁷⁷? Conforme a sugestão do autor, o poder do colonizador, sobretudo, e não a sedução atribuída à mulher negra é o ponto de partida para o estabelecimento da hierarquia presente nas relações sociais, sexuais e afetivas durante o período colonial.

Através do seu poder o homem branco consolida construções discursivas e funções sociais para a mulher negra, expressas na poesia, na prosa, em fundamentações teóricas, na música e no imaginário social brasileiro. Essas formas canônicas de representação da mulher negra são reproduzidas ainda hoje.

No artigo **Sobre a invenção da mulata**, Mariza Corrêa lista algumas das metáforas relacionadas a gostos, cheiros e cores evocadas quando a mulata é referida. Entre elas estão: cravo, canela e alecrim na obra de Jorge Amado (Gabriela, cravo e canela, 1958, Tenda dos

⁷⁷YOUNG, Robert. **Desejo colonial**: hibridismo em teoria, cultura e raça. Trad. Sérgio Medeiros. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 177.

milagres, 1969); manjerição, cravo e baunilha em Aloísio de Azevedo (O cortiço, 1890); mandioca doce em João Felício dos Santos (João Abade, 1958). A lista é encerrada com os versos de Lamartine Babo, “Tens um sabor / bem do Brasil”, (O teu cabelo não nega, 1932), que sintetizam a relação entre a mulata e seu sabor particular, tranformando-a em símbolo de brasilidade⁷⁸.

A relação entre sentidos, culinária e apetite sexual é encontrada também na música desde, pelo menos, 1830. Em **Feitiço Decente**, o lundu “Esta noite” é citado por Sandroni como o exemplo mais antigo conhecido pelo autor de uma imagem muitíssimo recorrente na música popular brasileira, a comida utilizada como metáfora para o sexo⁷⁹:

Esta noite, oh céus, que dita,
Com meu benzinho sonhei...
Eu passava pela rua,
Ela chamou-me, eu entrei...
Deu-me um certo guisadinho
Que comi muito e gostei
Do ardor das pimentinhas
Nunca mais me esquecerei.

Nessa lista seguem-se músicas como “Muqueca Sinhá” (1889), “O mugunzá” (1892), “Canjiquinha quente” (Sinhô, 1930), “Vatapá” (Dorival Caymi, 1942) e “Os quindins de iaiá” (Ary Barroso, 1941)⁸⁰.

No universo da música popular a representação da bailarina sedutora também é bastante recorrente. Na modinha “A mulata”, composição mais famosa de Melo Moraes Filho, a voz masculina encarna o papel da mulher que, vaidosa do seu poder de sedução através da dança, desafia as mulheres brancas que não têm qualidades nem como bailarinas nem como amantes:

Eu sou mulata vaidosa
Linda, faceira, mimosa,
Quais muitas brancas não são!
Tenho requebros mais belos,

⁷⁸ CORRÊA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. **Cadernos Pagu**, n. 6-7, 1996, p.39-40.

⁷⁹ SANDRONI, op. cit., p. 52.

⁸⁰ Ibid., p.51-52.

Se a noite são meus cabelos,
O dia é meu coração⁸¹.

Por outro lado, a representação da mulher branca é bastante diversa, como mostra a canção o “Dia Nupcial”, de Rafael Coelho Machado e Domingos José de Magalhães. A sedução da mulher branca é explorada a partir do desejo interditado. E essa abordagem não é por acaso. Conforme aponta Laura Moutinho, a mulher branca desempenha o papel de esposa e mãe. A função dessa representação é a de controlar a sexualidade da mulher branca e estabelecer qualidades capazes de manter a honra familiar.

Como se pode pressupor, o comportamento masculino é imerso em permissividade. A mãe/esposa cumpre papel sacralizado. Portanto, é fora do lar que o homem se satisfaz sexualmente⁸². A mulata, por sua vez, é representada como sexualizada e disponível, pois é nela que se encontra a realização do desejo sexual do homem branco.

Ei-la de branco vestida
Qual bela estátua de neve,
Qual à terra do céu descida
Ninguém, nem mesmo de leve,
A pôr-lhe os dedos se atreve
Por não vê-la poluída.

O homem negro fica ignorado como par sexual e afetivo da mulher negra. Enquanto isso, em função de seu poder, o homem branco é autorizado a relacionar-se com mulheres brancas e negras, sendo estas apropriadas para aventuras sexuais e aquelas destinadas ao casamento.

Por outro lado, quando o par da mulher negra é o homem que tem uma condição social similar a dela, a opressão manifesta-se de outras formas. No papel de esposa, a mulher negra pode ser oprimida pela autoridade do homem no ambiente doméstico. A letra da música “Na subida do morro” de Geraldo Pereira e Ribeiro Cunha, datada de 1952, narra a história de um marido ofendido que tira satisfação de outro

⁸¹TINHORÃO, op. cit., p. 158.

⁸²MOUTINHO, Laura. Raça, sexualidade e gênero na construção da identidade nacional: uma comparação entre Brasil e África do Sul. **Cadernos Pagu** (23), junho-dezembro, 2004, p. 69.

homem ao descobrir que sua mulher levou uma surra. Curiosamente, a questão para o marido não é a agressão física que a mulher sofre. O que o deixa irritado mesmo é o fato de outro homem fazer o que só ele tem direito.

Na subida do morro me contaram
Que você bateu na minha nega
Isso não é direito: bater numa mulher que não
é sua
Deixou a nega quase nua!
No meio da rua a nega quase virou presunto
Eu não gostei daquele assunto
Hoje venho resolvido
Vou lhe mandar para a cidade de pés juntos
Vou lhe tornar em um defunto!⁸³

“Nega manhosa”, música de Herivelto Martins e sucesso de Nelson Gonçalves em 1957, evidencia a opressão masculina associada aos papéis de gênero. No casamento, a mulher deve cumprir uma série de tarefas domésticas para a manutenção do lar e para a satisfação do marido: “Levanta, levanta, nega manhosa / Deixa de ser preguiçosa / Vai procurar o que fazer/Nega deixa de fita / Prepara minha marmitta/Levanta, nega, vai te virar”⁸⁴.

Conforme a análise de Cláudia Matos, em **Acertei no bilhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio**, especialmente quando a autora aborda, no capítulo VII, o “amor de malandro”, o casamento é oferecido à mulher como uma troca. Em função de sua desvalorização no mercado de trabalho, a mulher é mantida financeiramente pelo pai e, posteriormente, é incentivada à dependência financeira do marido. Caso opte por trabalhar, a mulher dá início a sua jornada diária de exploração e má remuneração. Assim, em alguns sambas, a mulher é “convidada” a deixar o seu trabalho para casar com o seu pretendente.

Escurinha
Tu tem que ser minha
De qualquer maneira
Te dou meu boteco
Te dou meu barraco

⁸³FAUOR, op. cit., p. 107.

⁸⁴ Ibid., p.116.

Que tenho no morro da mangueira
 Comigo não há embaraço
 Vem que eu te faço meu amor
 A rainha da escola de samba
 Que teu nego é diretor
 (Escurinha vem cá)
 Quatro paredes de barro
 Telhado de zinco
 Assoalho de chão
 Só tu escurinha
 É quem está faltando no meu barracão
 Sai disso bobinha
 Só nessa cozinha
 Levando a pior
 Lá no morro eu te ponho no samba
 Te ensino a ser bamba
 Te faço a maior⁸⁵

Em troca, ele oferece um nome, um anel, uma casa ou qualquer bem material e conforto que esteja ao seu alcance. Porém, ao aceitar o acordo, a mulher casada deve ser “honesta” e cumprir com as tarefas de mãe e mulher doméstica.

Quero uma mulher
 Que saiba lavar e cozinhar
 E de manhã cedo
 Me acorde na hora de trabalhar⁸⁶

Nesse ponto, encontram-se as contradições matrimoniais entre a mulher-mãe e o malandro. Já que o contrato prevê que a mulher aceite a vida de “orgia” do marido. Como muitas vezes isso não acontece, ela torna-se ingrata e fingida, pois abandona o lar depois de tudo o que homem lhe oferece.

Por outro lado, o homem malandro vai para a orgia “sonhar” com a mulher malandra, pois ele não pode tê-la. Malandro não é otário e mulher de orgia, segundo a sua ótica, é sedutora e fingida. Além disso,

⁸⁵ Escurinha, Geraldo Pereira e Arnaldo Passos. (MATOS, Cláudia Neiva de. **Acertei no bilhar**: malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 167-168)

⁸⁶ Emília, Wilson Batista e Haroldo Lobo. (MATOS, op. cit., p. 174)

para que a festa coletiva possa ser possível, a mulher malandra está sempre livre.

Mexe pelo amor de Deus mulher
Pro samba não esfriar
Mostra o que tem nas cadeiras
Faz essa raça endoidar

Quando você
Não puder mais mexer
Quando você
Não puder mais sambar
Pode cair nos meus braços mulher
Que eu deixo você descansar⁸⁷

E a mulher doméstica exclui-se do universo do samba e espera, em casa, o seu marido chegar. Mas ao reclamar das noitadas do malandro, ele exige que ela não o faça. E se ela vai para a orgia, o homem se aborrece. Como bem se vê essa troca não fica tão simples para a mulher⁸⁸:

Sem compromisso

Você só dança com ele
E diz que é sem compromisso
É bom acabar com isso
Não sou nenhum pai João
Quem trouxe você foi eu
Não faça papel de louca
Para não haver bate-boca dentro do salão

Vai que depois eu vou

Esta louca chamando pra casa
Agora que o samba enfezou
Estou uma turma pra cabeça

⁸⁷ Mexe mulher, Geraldo Pereira e Arnaldo Passos. (MATOS, op. cit., p. 179)

⁸⁸ MATOS, op. cit., p. 177.

Não aborreça
Vai que depois eu vou

Gastei um dinheirão
Na sua fantasia
E você não sabe aproveitar
E ainda fica empatando
Não brinca nem deixa a gente brincar⁸⁹

As músicas selecionadas revelam alguns dos tipos de opressão sofridos pelas mulheres, com atenção especial para a hierarquização da mulher mestiça (mulata) e da negra. A primeira cumpre um papel sexualizado, e, a última, está associada ao trabalho. Constituídas discursivamente através da perspectiva do homem branco e representadas a partir dos fundamentos de raça e gênero, as mulheres são silenciadas e resumidas aos papéis subalternos que lhe cabem em uma sociedade patriarcal e escravocrata. No que diz respeito às mulheres negras e mestiças (mulata), representadas como sexualizadas e disponíveis para o sexo e/ou para o trabalho braçal, poucas vezes elas tem a chance de ocupar posições não subalternizadas, tanto no plano representativo quanto no plano real.

O mais grave é que essas construções discursivas difundidas através de bens culturais e de fundamentações teóricas perduram em nossa cultura e contribuem, em certa medida, para manter essas mulheres em uma posição de desprestígio social. Nesse sentido, a autorrepresentação da mulher negra traz a possibilidade de novas representações capazes de expressar a diversidade de posturas e de posições sociais ocupadas por mulheres negras. E a circulação do funk carioca traz, sobretudo, a reconstrução discursiva e a perspectiva de mulheres subalternizadas que questionam as sexualidades masculina e feminina e os papéis de gênero.

3.3 A voz da mulher subalternizada

A trajetória da mulher negra no Brasil a partir da diáspora africana é marcada pela solidão, pela resistência contra políticas de dominação escravagista, pela

⁸⁹ As músicas são, consecutivamente: Geraldo Pereira, “Sem compromisso”, e “Vai que depois eu vou”, do mesmo compositor. (MATOS, op. cit., p. 177-178)

responsabilidade familiar, por encontros e desencontros amorosos decorrentes da sua situação social no novo mundo. A mulher africana vem de uma condição de autonomia e reconhecimento. E, ao chegar ao Brasil, é limitada a percorrer os espaços da casa grande e da senzala. É reduzida a corpo para trabalho braçal e a matriz de reprodução de novos escravos, submetida à exploração e à violência sexual, uma vez que seu próprio corpo não lhe pertence, conforme a lógica da escravidão.

Ao ser alforriada, a mulher negra ainda encontra-se em condições de trabalho configurados pela subordinação e exploração econômica e sexual. Além disso, a condição de marginalização imposta ao homem negro influi diretamente sobre a sua vida familiar. Neste período, grande parte das mulheres forras não se casa, seja por opção, por preterimento ou por dificuldades sociais. As mães solteiras trabalham onde podem, sendo obrigadas muitas vezes a recorrerem à mendicância e à prostituição⁹⁰.

Com o desmembramento da constituição familiar africana a partir do advento do colonialismo, na grande maioria das vezes, cabe à mulher a formação de uma nova família, assim como também é de responsabilidade dela a manutenção dos cultos religiosos. Em função da precariedade a qual ficam expostos a maioria dos escravos libertos, os frutos de relacionamentos, geralmente fortuitos, e que geram filhos de diferentes pais, ficam sob a responsabilidade feminina.

Apesar disso, elas respondem com coragem à situação: depois de libertas, buscam trabalhos associados à cozinha ou à venda de pratos e doces de origem africana nas ruas. Alguns deles fazem parte do ritual religioso. São comidas de santos recriadas em versões profanas. Outras mulheres acabam fazendo atividades domésticas em casas aristocráticas ou, ainda, há aquelas que preferem o trabalho autônomo, geralmente associados a pequenas cooperativas, produzindo e vendendo suas criações⁹¹.

Portanto, a proteção paternalista dirigida às

⁹⁰ ALVES, Claudete. **Virou negra?** São Paulo: Scortecci, 2010, p. 34-40.

⁹¹ MOREIRA, 2011, p. 62 apud MOURA, 1995, p. 34.

mulheres brancas não se parece em nada com a subordinação sexual e econômica destinada às mulheres negras. Historicamente, elas exercem funções não qualificadas e, geralmente, de baixa remuneração. Assim, alguns dos seus desafios, atualmente, são o acesso à escolaridade e à qualificação profissional, além da busca pela valorização das funções já exercidas pela extensa faixa populacional negra e feminina.

Durante o século XX, como observa Sueli Carneiro, consolidam-se estigmas e o destino social e afetivo da mulher negra à medida que a sociedade brasileira coloca em prática o seu projeto de branqueamento da população através da miscigenação e da política de imigração europeia. Na década de 1960, o processo de emancipação e liberação sexual da mulher trouxe para a mulher negra um novo desafio referente à sua sexualidade, identidade e afetividade, pois nesse período configura-se a absoluta hegemonia da brancura como padrão privilegiado para a mulher⁹².

E não apenas para o ideal constitutivo da família burguesa, mas como padrão sexual para homens brancos e também para grande parte de homens negros, sobretudo para aqueles que conseguem destaque social e financeiro. Assim, o racismo opera sobre a temática do gênero e sobre a violência psicológica, resultando em graves consequências para a autoestima da mulher negra, que tem sua imagem desvalorizada no imaginário social.

Para a citada autora, as representações construídas historicamente a respeito da mulher negra continuam produzindo formas específicas de violência vivenciadas ainda nos dias de hoje. Entre elas destaca-se a vulnerabilidade ao turismo sexual presente, sobretudo, nas regiões norte e nordeste do país, compostas majoritariamente por populações indígenas e afrodescendentes.

Entre outros fatores de influência na vida da mulher negra estão os relacionados à afetividade. Uma pesquisa

⁹²CARNEIRO, Sueli. “Gênero e raça”. In: BRUSCHINI, Cristina; UNBEHAUM, Sandra G. (orgs). **Gênero, democracia e sociedade brasileira**. São Paulo: Fundação Carlos Chagas/Ed. 34, 2002, p. 30-31.

realizada por Diva Moreira evidencia que o panorama social, histórico e simbólico, presentes no imaginário brasileiro, exerce influência particular sobre as possibilidades amorosas da mulher negra. De acordo com os dados da pesquisa, as mulheres negras casam-se mais tardiamente, sentem mais dificuldades em contrair segundas núpcias e têm mais problemas em acessar o chamado “mercado afetivo”⁹³. A hipótese da autora a esse respeito é a de que dentro do panorama presente no imaginário brasileiro o corpo da mulher negra é visto como o lugar do desejo e do pecado permitido, mas raramente se torna o lugar da afetividade, sobretudo porque não apresenta um padrão desejável para o casamento⁹⁴.

As mulheres negras vivenciam particularidades decorrentes de sua situação no novo mundo. Assim, o movimento feminista inicialmente voltado para a situação de opressão vivida por mulheres brancas idealiza a igualdade de uma mulher universal e não abarca as especificidades das mulheres negras. O movimento composto por mulheres intelectualizadas de classe média aproxima-se das minorias ligadas ao movimento negro, e sua parcela feminina passa a questionar a mulher universal construída a partir das práticas discursivas feministas⁹⁵.

Como afirma Núbia Regina Moreira, feminismo voltado contra a opressão e a invisibilidade de uma parcela social, ao contrário do que se espera, cria, inicialmente, um movimento que não incorpora as questões raciais em suas formulações teóricas. Esse fato é entendido como uma prática racista que leva as conquistas feministas a privilegiarem as mulheres brancas e a manterem invisíveis a opressão e as reivindicações das mulheres negras⁹⁶.

O percurso do feminismo, inicialmente voltado para a opressão patriarcal sofrida por mulheres brancas de países desenvolvidos, tem esboçado um novo caminho em

⁹³ MOREIRA, Núbia Regina. **A organização das feministas negras no Brasil**. Vitória da Consquista: Edições UESB, 2011, p. 31-32.

⁹⁴ ALVES, 2010, p. 95.

⁹⁵ MOREIRA, op. cit., p. 60.

⁹⁶ Ibid., p. 60.

direção aos países colonizados e à opressão de raça e de classe sofrida por mulheres herdeiras do sistema patriarcal e colonial. O feminismo tem mudado sua abordagem ao longo dos anos também numa tentativa de superar limitações teóricas acerca da noção de corpo e das configurações de poder.

Nesse contexto, situam-se teóricas como Adrienne Rich, preocupada com a localização do corpo e suas diferentes representações de poder em contextos específicos. Para essa teórica, o reconhecimento de marcas do corpo seja ele branco, judeu, feminino, corresponde também à consciência das suas possibilidades de mobilidade, ou seja, significa o reconhecimento de quais espaços esse corpo poderá percorrer e a quais lugares ele não terá acesso por evidenciar suas características identitárias, raciais etc., questões da maior relevância também quando se trata de corpos mestiços ou negros, hierarquizados dentro de um sistema de poder específico⁹⁷.

Nesse aspecto, torna-se relevante o questionamento acerca da representação do corpo da mulher negra já que ele é hierarquizado através de práticas discursivas que o circunscrevem a espaços limitados e, de maneira geral, subalternizados. Longe de ser uma questão resolvida, a representação da mulher negra no imaginário social brasileiro resulta em sérias consequências nos campos econômico, psicológico e afetivo.

Como aponta Edward Said, em **Orientalismo**, além das questões políticas e econômicas associadas à expansão do imperialismo estão presentes, sobretudo, os aspectos socioculturais que tornam a dominação europeia possível e sustentável. A narrativa, portanto, torna-se central na argumentação do autor, sendo sua tese a de que as histórias contadas por exploradores e romancistas a respeito das regiões diversas do mundo funcionam como armas poderosas na disputa de territórios.

Nas palavras de Said, discursos e epistemologias

⁹⁷ RICH, Adrienne. Notas para uma política da localização. In: MACEDO, Ana Gabriela (org). **Gênero, desejo e identidade**. Lisboa: Cotovia, 2002, p.20.

produzidos sobre o outro aliados à autoridade institucional imperialista consolidam-se como força política duradoura. E apesar de disfarçados de erudição e estética, constituem uma estrutura discursiva imperial que cumpre o papel de ideologia dominante.⁹⁸ Assim, o poder de narrar ou de impedir o surgimento de novas narrativas é importante para a cultura e para o imperialismo, estabelecendo a principal relação entre ambos.⁹⁹

Se as histórias contadas sobre o outro se convertem em armas para justificar e sustentar o poder imperialista e se as representações perduram aliadas ao silenciamento do outro e ao poder daqueles que podem representar, qual a possibilidade de autorrepresentação de povos silenciados? Spivak discute essa questão em **Pode o subalterno falar?** quando argumenta sobre o que denomina como “violência epistêmica”, termo que refere-se à tática de neutralização do outro, seja ele subalterno ou colonizado, retirando-lhe qualquer possibilidade de representação e de fala.

A pergunta que dá nome à obra **Pode o subalterno falar?** é dirigida à mulher, especialmente à pobre e negra a qual atende a todos os requisitos que lhe conferem a condição de subalternidade: a da pobreza, a do gênero, a da cor¹⁰⁰. Esses requisitos fazem com que a mulher negra permaneça no lugar que lhe foi ideologicamente demarcado, ou seja, um lugar periférico.

Para Spivak a subalternidade está atrelada à impossibilidade de fala. Por isso, a autora utiliza dois termos referidos por Marx para abordar a representação. A *Vertentrung* diz respeito à representação política de minorias perante o Estado. E a *Darstellung* é a representação no contexto econômico utilizada para representar sujeitos através de um porta-voz¹⁰¹. O

⁹⁸ SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 120.

⁹⁹ SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 11.

¹⁰⁰ SPIVAK, **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p.85.

¹⁰¹ Ibid., p. 52.

Vertretung remete ao fato de as classes oprimidas precisarem sempre de um representante legítimo para as suas reivindicações.

Isso acontece no sistema capitalista uma vez que os sujeitos que não controlam os meios de produção passam a ser representados como valor de troca. Assim, ao entregar a sua fala a alguém que se pronuncia em seu nome, o subalterno transforma-se em um objeto manuseado pelo poder econômico. A impossibilidade de representação e subjetivação dentro desse sistema o caracteriza como subalterno¹⁰².

Essa situação, como já foi dito, é ainda mais grave quando se trata de mulheres negras e pobres que atendem a todos os quesitos de subalternidade. Nesse sentido, a abordagem a respeito dos tipos de representação das mulheres negras nos contextos colonial e pós-colonial brasileiro pretende retomar o “papel” feminino dentro da cultura patriarcal e escravocrata para discutir como essas formas de representação são retomadas ou mesmo subvertidas atualmente através das paródias femininas do funk carioca, especialmente nas performatizadas pela funkeira carioca Tati Quebra-Barraco.

É desta mulher e de suas possibilidades de autorrepresentação através do gênero musical funk carioca que se pretende falar. A questão em pauta procura abordar a representação masculina e a autorrepresentação feminina, ambas propostas por Tati Quebra-Barraco. Busca-se a partir dessa perspectiva apontar o diálogo que a MC estabelece com formas de representação da mulher negra, evocando questões de raça e, sobretudo, de gênero.

Além disso, em parte de suas letras de músicas, a MC evidencia a sua irreverência em relação às práticas discursivas machistas através do deboche e da ironia. No que diz respeito à hierarquia social e sexual/afetiva imposta à mulher negra, a voz de Tati questiona o seu lugar dentro da economia sexual e toca em temas como o empoderamento da mulher negra através da ascensão social e do direito à voz. A análise proposta está centrada

¹⁰²SPIVAK, op. cit., p. 53-54.

na repetição e apropriação discursiva da representação feminina pelas próprias mulheres. Os desdobramentos dessa questão são o principal interesse temático do próximo capítulo que investiga a apropriação de representações sexualizadas da mulher negra e problematiza a ascensão da voz de mulheres negras no contexto do funk carioca.

4 TATI QUEBRA-BARRACO

Tatiana dos Santos Lourenço, mais conhecida como Tati Quebra-Barraco, nasce em 1979, na Cidade de Deus, no Rio de Janeiro. Encerra seus estudos na quarta série. Aos treze anos, dá a luz à sua primeira filha, Ana Carolina. Aos dezesseis, ao seu segundo filho, Yuri. Tati trabalha como merendeira, faz cursos de tinturista e de cabeleireira. Na creche onde trabalha, faz sucesso com um *rap* que fala de quebrar o barraco. Aos 18 anos, participa dos primeiros festivais de galeras com as músicas “Barraco I” e “Barraco II”.

Nessa mesma época, seu irmão, Márcio, torna-se empresário e parceiro de composição de Tati. Em 1999, “Barraco I” e “Barraco II” fazem sucesso na programação da rádio Furacão 2000, são gravados e entram em várias coletâneas de funk carioca. Em 2001, Tati grava o seu primeiro disco, intitulado “Tati Quebra- Barraco”. No ano de 2004, com o sucesso de “Boladona”, seu segundo álbum, sua postura e suas letras são definitivamente incorporadas pelo funk carioca, levando ao palco Deize Tigrona e a Gaiola das Popozudas, que são alguns dos nomes que compõem, posteriormente, o grupo de mulheres que cantam a perspectiva feminina no funk carioca¹⁰³.

Apesar do sucesso inédito que lhe dá o título de rainha do funk carioca, Tati Quebra-Barraco não parece ter a pretensão de reivindicar para si as designações de cantora e de artista. Para ela, o sucesso é resultado de um acaso: a mistura de bordões e refrãos que caem no gosto do público dos bailes. A música “Sou feia, mas tô na moda”, por exemplo, surge em um contexto em que Tati não consegue arrumar namorado, como conta: “estava há três meses sem quebrar o barraco, sem namorar, e estava ficando maluca. Então comecei a cantar tudo que vinha na minha cabeça pra desabafar¹⁰⁴,”

“Barraco I” e “Barraco II”, as primeiras letras compostas pela MC carioca, têm origem em um bordão: “quebra o meu barraco”. Não se sabe se essa é uma expressão inventada por Tati ou se é de uso comum entre as pessoas que falam seu dialeto. O fato é que “quebrar o barraco” significa fazer sexo e é utilizado pela MC, no tempo em que trabalha em uma creche, para paquerar homens. Ao ver algum garoto interessante, ela diz: “quebra o meu barraco”, que significa “faça comigo um sexo tão intenso que seja capaz de colocar o meu barraco no chão”. Essa expressão, além de se transformar em músicas, acaba

¹⁰³ ESSINGER, op. cit., p. 216-217.

¹⁰⁴ FAUOR, op. cit., p. 472.

integrando o próprio nome artístico de Tatiana dos Santos Lourenço, a Tati Quebra-Barraco.

A Tati Quebra-Barraco é a mulher que faz sexo selvagem e satisfatório. É quem representa a “preparada”, tipo de mulher que está sempre pronta para o sexo. Evidentemente, essa mulher não existe no plano real, o que confere a fala de Tati um exagero, exemplificando um discurso que somente existe no campo da performatização. Por outro lado, “quebrar o barraco” também significa fazer confusão, “botar a boca no trombone”, reclamando de alguma coisa que desagrada. E esse aspecto também está presente nas músicas de Tati Quebra-Barraco. Portanto, ser imbatível no sexo (característica que compõe o tom desafiante da voz de Tati) e “esculachar” o comportamento sexual masculino compõem a personalidade da MC em sua *performance*.

Para abordar esses temas, Tati evidencia o completo descomprometimento com o lirismo em suas composições e com o canto. Pois, como veremos, é exatamente o caráter simples e irreverente de suas músicas que faz com que seu público queira vê-la em um palco. Assim, Tati passa de uma mulher comum a uma MC de sucesso e se vê obrigada, até mesmo por uma questão de sobrevivência financeira, a subir em um palco, embora, como conta, não tenha uma boa relação com ele inicialmente: “Até hoje eu ainda fico nervosa na hora de subir no palco, né? Tem que ter a Skol, aí eu fico mais tranquila. [...] No início eu tinha vergonha de cantar. Mas é só começar que é uma gritaria. Esse é o meu único meio de sobreviver. Não posso cantar música romântica. As pessoas não esperam isso da Tati”¹⁰⁵

Certamente as pessoas não esperam que Tati cante música romântica. As suas letras pornográficas e engraçadas consolidam, no funk carioca, um estilo próprio de músicas cantadas por mulheres. O exagero performático no que diz respeito ao sexo e o deboche em relação ao discurso lírico amoroso são, inclusive, algumas das características do funk carioca. Nesse sentido, Tati é capaz de até fazer piada de suas músicas como em uma publicação em sua conta na rede social *Twitter*. No trecho da letra “Satisfação”, ela ironiza a “poesia” presente em seus versinhos improvisados: “O sol foi sua boca/A minha boca foi a lua/No eclipse do amor/Só faltou cair a chuva #aicomoetôpoeta”

Essa não é, no entanto, uma característica exclusiva da música de Tati Quebra-Barraco. Mylene Mizrahi se dedica em um dos capítulos

¹⁰⁵ ESSINGER, op. cit., p. 218.

de sua tese **A estética funk carioca: criação e conectividade em Mr. Catra** às análises das apropriações paródicas de Mr. Catra. É possível encontrar entre as músicas do MC paródias de letras de músicas como a de Toquinho e Vinícius de Moraes. “Tarde em Itapoã”, música de autoria dos referidos compositores, transforma-se em “Uma mamada de manhã” na versão de Catra, subvertendo o discurso poético da música original¹⁰⁶.

Tirou o meu calção de banho
Fez biquinho pra mamar
Meu pau ficou desse tamanho
Não dava pra acreditar

E a gata mamava sorrindo, que lindo
E eu pedi mais um pouco
E o bagulho explodindo
É uma coisa de louco

É bom...

Uma mamada de manhã
Halls com sabor de hortelã
Pra relaxar dá dois no can¹⁰⁷
Um natural de Amsterdã

Por entender o funk carioca e, sobretudo, a música de Tati, como algo que subverte ou mesmo parodia a música convencional, o gênero não é estudado, nesta pesquisa, através da mesma perspectiva tradicional que o condena à música de baixa categoria. Ao contrário, a minha intenção é considerar as características relevantes para o estudo de um gênero que parece tão significativo que é capaz de circular por todo o país explorando o fato de estar fora dos padrões musicais de prestígio.

Como visto no primeiro capítulo, a apropriação faz parte da própria “natureza” do funk. O gênero se apropria do ritmo, da dança e, de certa forma, das letras de músicas, especialmente no processo denominado por Simone Sá, nos anos de 1980, como tradução. Mas apesar de incorporar e de dialogar com os discursos e padrões que subverte, o funk carioca também inventa um estilo próprio. Ele afasta-se

¹⁰⁶ MIZRAHI, 2010, p. 34-35.

¹⁰⁷ Conforme explicação de Mizrahi, “can” é a abreviação de cannabis, nome científico da maconha.

da tradição musical afrobrasileira e, não por acaso, cria gênero musical identificado com a juventude negra. Assim, inicialmente, essa música é feita para os jovens negros e com os recursos que eles têm disponíveis.

Nesse contexto, é a simplicidade musical do gênero, tanto nos aspectos harmônico quanto lírico, que não apenas permitem, mas privilegiam a presença de MCs como Tati Quebra-Barraco. Em outras palavras, apesar de ser uma mulher que não se adequa aos padrões desejáveis para ser uma cantora/compositora, ela faz sucesso no funk carioca. E não são as letras gritadas com poucas variações melódicas que interferem em sua carreira. Ao contrário, parecem contribuir, juntamente com o seu conteúdo, para a repercussão nacional da MC.

Essa é uma questão interessante pois, em geral, o gênero recebe muitas críticas dirigidas à sua “pobreza” musical. Porém, ao que parece, o funk não pretende ser uma música elaborada de acordo com os padrões musicais consolidados pelas classes dominantes. E é justamente no fato de ter se afastado da tradição afrobrasileira eleita pela elite que residem a rebeldia e força política do funk. Há, portanto, uma confusão entre aqueles que defendem que música é somente aquela que atende aos critérios prestigiados pela elite e baseiam suas críticas nessa argumentação.

Nesse sentido, é interessante notar que o gênero dá o poder de fala a jovens favelados e a mulheres negras e ainda lhes permite a possibilidade de ascensão social. E, para isso, eles não precisam se curvar (com algumas ressalvas, pois o gênero já é apropriado pelo mercado fonográfico) aos gostos da elite. Pelo menos no que se refere ao aspecto harmônico e lírico. Sobre isso, Mylene Mizrahi observa que a estética do funk carioca não é aleatória. Longe disso, ela respeita um padrão já aceito por DJs e MCs.

Na entrevista que Mylene faz com Jota, tecladista que compõe o grupo de músicos do estúdio Sagrada Família, propriedade particular de Catra, fica clara a opção por criações pouco harmônicas: “Você não pode usar muita harmonia¹⁰⁸ no funk, porque ele se desclassifica de funk. O funk não é rico em harmonia ele tem uma harmonia e você tem que saber não escrachar muito a harmonia do funk.” O primeiro subgênero, caracterizado por suas letras românticas, mesmo sendo um

¹⁰⁸ Conforme definição do Dicionário Groove, harmonia é: “A combinação de notas soando simultaneamente, para produzir acordes, e sua utilização sucessiva para produzir progressões de acordes [...]” (HARMONIA. In: DICIONÁRIO Groove de música: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994, p. 407)

pouco mais melódico e harmônico, não pode ter exageros. Conforme defende a autora, o funk carioca deve ter uma pobreza lírica e melódica¹⁰⁹.

Por outro lado, a economia lírica e harmônica é compensada pela estética ditada pela realidade das favelas e transformada por seus agentes em ainda mais real e visível¹¹⁰. Assim, tanto em letras pornográficas (e imagéticas¹¹¹) cantadas por Tati Quebra-Barraco quanto em letras de músicas que relatam o cotidiano violento vivido pelos traficantes das favelas cariocas estão presentes as características de uma realidade visível e, por vezes, chocante. E isso sim interessa àqueles que fazem/ouvem funk carioca. Muitos mais do que o respeito aos padrões musicais aceitos.

Assim, se o funk carioca não se pretende lírico ou harmônico e afirma sua principal característica em uma estética pautada pelo choque e pela realidade vivida nas favelas como defende Mizrahi, ao contrário do que se diz, ele é um gênero musical que faz opções políticas e contrapõe-se à estética dominante. O funk carioca é uma música da juventude negra. E nele há espaço para Tati Quebra-Barraco, que não precisa ser cantora ou compositora já que a regra do funk carioca é romper, através do choque, com padrões musicais consolidados. Nesse sentido, a MC sabe muito bem captar (ou ser captada) por esse apelo chocante e irreverente do funk carioca.

¹⁰⁹ MIRAHI, 2010, p. 85.

¹¹⁰ Ibid., p. 115.

¹¹¹ Mizrahi utiliza em seu trabalho o conceito de hiper-realismo para referir-se ao aspecto de “videoclipe”, ou de imagem presente nas letras das músicas de Catra. Esse seria um recurso utilizado por produtores para causar choque nos receptores do funk carioca. Porém, ela explica a especificidade do termo hiper-realismo utilizado em seu trabalho: “não se trata de um hiper-real construído para escamotear um real não mais possível, como afirmou Jean Baudrillard em sua interpretação sobre o parque temático Disneyland (Baudrillard 1994:12). Nem tampouco resulta de um social que não mais existe (Baudrillard 1994:22), produzindo um signo sem referente e uma relação mapa-território na qual o primeiro é precedido pelo segundo, uma “precessão do simulacro” (Baudrillard 1994:1). Denota, outrossim, como a música Funk elabora a relação com a “sociedade”, no sentido durkheimiano que lhe é dado pelos sujeitos criativos Funk, a partir de seu descolamento do social [...] Se “o paradoxo do realismo consiste em inventar ficções que parecem realidades”, como afirma Beatriz Jaguaribe (2007:16), o Funk vai produzir uma ficção avassaladoramente real. Diante das descrições hiper-realistas que promove o Funk, as cores do real se tornam “empalidecidas” (Jaguaribe 2007:186)”. (MIZRAHI, 2010, p. 148-149)

Sobre bases musicais simples, a MC canta (fala) letras simples e que, em grande parte dos casos, concentra a sua temática no sexo. As letras que contam detalhadamente o ato sexual e fazem uso de gírias e palavrões têm por objetivo, muitas vezes, responder, “esculachar” ou desestabilizar o comportamento sexual masculino. Ao ouvirmos a música de Tati podemos perceber que sua voz expressa, além do conteúdo semântico irreverente e debochado, um tom de agressividade no seu modo “gritado” de cantar. Como o próprio funk carioca não é harmônico, a voz que canta não precisa fazer uso de grandes recursos. E isto permite que Tati fale¹¹² sobre bases rítmicas.

Por isso, certamente, não se pode dizer que o grande destaque da *performance* de Tati esteja no virtuosismo de sua voz (cantada). Apropriando-me da sugestão de Myzrahi, ao referir-se à imagem e ao choque no funk carioca, e digo também que Tati inclui-se nisso ao performatizar suas letras de caráter sexual. Porém, há um outro aspecto, relacionado ao anterior, no qual acredito que a MC também esteja concentrada: no desafio. As músicas sexualizadas cumprem, no caso dela, o papel de desafiar o sexo oposto no que diz respeito ao gênero e à sexualidade.

E isso me faz acreditar que sua música é mais adaptada à *performance* no palco do que ao seu registro e reprodução através de seus CDs. Nesse novo contexto, o do registro fonográfico, é que a música de Tati parece ter a sua compreensão dificultada, pois perde parte de seu sentido contextual. Por outro lado, a condição de produto destinado ao seu trabalho é que torna capaz a sua circulação, já que a *performance* só existe para quem está presente no mesmo tempo e espaço em que ela acontece.

No palco, as letras de músicas dificilmente são iguais às registradas em CD. A MC reordena o seu repertório e modifica a sua *performance* de acordo com cada situação (inclui-se nisso a interação e

¹¹²De acordo com Paul Zumthor, as diferenças entre fala e canto estão nos seguintes aspectos: “No uso ordinário da língua, o falar só utiliza uma parte reduzida dos recursos da voz, enquanto nem a qualidade nem a riqueza de timbre desta são linguisticamente pertinentes. Nenhuma língua, a meu ver, utiliza tudo o que a garganta pode produzir. Enquanto que, ao contrário, no canto, as capacidades da voz expandem. O canto visa encher todo o espaço acústico da voz. Quando é falada, a linguagem subjuga a voz. (ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005, p. 71.)

recepção de seu público). Nesse sentido, Tati se aproxima das características iniciais do funk carioca, um gênero musical de criação coletiva, feito nos bailes e para os bailes. O registro é posterior. E com isso, o funk vira produto, tornando possível a circulação de um bem cultural periférico e a sobrevivência financeira desses agentes sociais que profissionaliza-se como DJs e MCs.

Por isso, penso que ao ter por base apenas o registro de sua música retirada de seu contexto de origem, perco muito do seu sentido. Devo reconhecer que a análise das letras de Tati correspondem a parte da interpretação de seu trabalho. A outra parte fica acessível apenas na *performance*. Como aponta Paul Zumthor, a performance pode ter diversas interpretações e varia constantemente no nível conotativo, chegando ao ponto de nunca ser a mesma. E, retirada de seu contexto e de sua função social, ela pode mudar completamente de sentido¹¹³.

Para iniciar uma breve discussão sobre a performance de Tati, retoma-se o conceito de performance descrito por Paul Zumthor. Para o autor, a performance é ação de transmitir a mensagem poética envolvendo locutor, destinatário e circunstâncias, simultaneamente. Na performance são rearticulados dois eixos da comunicação social, os que unem o locutor ao autor, situação e tradição. Nesse nível, a função fática da linguagem se cumpre: realiza-se o jogo de aproximação, abordagem, apelo e provocação do “Outro”¹¹⁴.

Nesse sentido, acredito que a música de Tati, assim como a de outras funkeiras surgidas depois dela, cumpre uma função de desafiar um público específico, no caso, o masculino. E, além disso, expressa hostilidades presentes no próprio contexto dos bailes funk e do funk carioca. Apesar de não contar em sua *performance* com a presença de um homem para quem ela possa dirigir a sua fala, desafiando e respondendo imediatamente o seu interlocutor, Tati dirige-se a um público masculino virtual. E nesse sentido reside também o apelo, a abordagem e o caráter fático de sua música, mesmo quando ela é apenas registro.

Esse tipo de performance, em que intérpretes cantam alternadamente, em um tipo de debate, está presente em todas as época e culturas, conforme aponta Zumthor. No século XX, a presença de *performances* dese tipo é registrada em aldeias finlandesas. O *Kalevalaé*

¹¹³ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 157.

¹¹⁴Ibid., p. 33.

cantado por dois intérpretes sentados frente a frente, e que de mãos dadas, rivalizam. O mesmo tipo de dramatização pode ser visto nos desafios do nordeste brasileiro ou nos gaúchos do Rio Grande do Sul¹¹⁵. Portanto, a oralidade não pode ser ignorada no funk carioca. Tanto por sua apropriação, nos anos 90, do *rap*, que retoma a tradição oral afroestadunidense, quanto pela retomada das próprias tradições orais de origem brasileira.

O surgimento de Tati Quebra-Barraco, nos anos 2000, é uma novidade relevante para o funk carioca. Tati é a primeira MC a fazer sucesso no cenário nacional e a tratar questões de gênero em suas letras de música. Porém, essa atitude nada tem a ver com uma abordagem teórica do feminismo. Inclusive, Tati não se considera feminista e nem mesmo tem a pretensão de ser coerente com a teorização feminista. Ao contrário, são as abordagens feministas que parecem cada vez mais interessadas pelas vozes femininas do funk carioca. E têm se voltado, sobretudo, para a análise e problematização de falas sobre a experiência vivida por mulheres subalternizadas.

Certamente, possíveis incoerências encontradas em suas letras e *performances*, do ponto de vista teórico, dividem as críticas de feministas, já que não há um único feminismo. Além disso, suas letras de músicas pornográficas, irreverentes e que abordam questões referentes à sexualidade e papéis de gênero chocam o público ouvinte de maneira geral. Assim, a autorrepresentação exagerada, hiper-sexualizada e ambivalente da MC Tati Quebra-Barraco gera muitas discussões. Pois pode ser vista tanto como libertadora quanto como submissa à lógica capitalista e patriarcal.

De fato, as autorrepresentações femininas no funk carioca são ambivalentes e complexas. Mas longe de querer dar um ponto final a todas as questões mencionadas acima, esta pesquisa discute a fala de Tati Quebra-Barraco, uma mulher subalterna, avaliando o que ela tem a dizer sobre a sua experiência de opressão e sobre a sua comunidade de origem através da música.

É claro que a abordagem sexual não é uma novidade nem no funk carioca dos anos 2000 e muito menos na música popular brasileira. A diferença é que as insinuações de “duplo sentido” utilizadas até o surgimento do funk são quase que totalmente substituídas por uma forma mais direta de se falar de sexo. No funk carioca os atos sexuais são minuciosamente descritos sem economia de palavras:

¹¹⁵ ZUMTHOR, 1997, p. 234.

No melô que na moda
 Com o seu gato eu vou meter
 De quatro, de lado e por trás
 Mete tudo, eu vou gemer
 O tempo já é moderno
 E sexo tem que variar
 Se eles quer que você mama
 Manda eles te chupar
 Canguru pernetta, de lado, de quatro, linguinha
 na¹¹⁶ ...

O subgênero chamado por alguns de “pornofunk” é apropriado, posteriormente, e de maneiras diversas, por outras mulheres que possivelmente veem no sucesso de Tati a chance de também se lançarem no universo musical do funk carioca. No entanto, as *performances* de algumas dessas mulheres parecem influenciadas pelas *performances* de dançarinas e até de *strippers*, realizadas no contexto dos bailes funk desde 1980. O que a historiografia do gênero faz supor é que, em alguma medida, as *performances* dos bailes são transferidas para fora dele através da ascensão das MCs cariocas. O exagero e a hipersexualização estão presentes tanto nas letras quanto nas *performances*.

Porém, a performance de Tati Quebra-Barraco é bastante específica em relação às demais. A Tati Quebra-Barraco conhecida no cenário nacional, num primeiro momento, expressa em suas letras espontaneidade e irreverência ao tratar das suas expectativas em relação ao sexo. E é neste aspecto que a sua *performance* no palco está centrada. O corpo de Tati está presente no palco realizando a função fática da *performance*, emitindo a voz e a palavra que tornam Tati uma MC de sucesso. Em um tom um pouco agressivo, Tati “grita” trechos de suas músicas que logo são costurados a outros e outros trechos. Tati intervém o tempo todo nas letras colocando-as em primeira pessoa. A participação de seu público também é constante. De vez em quando Tati dança um pouquinho. Mas, de maneira geral, a sua performance acontece com a ajuda do microfone e do público que responde às suas provocações.

Portanto, a característica imagética e sexualizada está presente na voz e na letra performatizada por Tati. No trabalho de algumas funkeiras, a *performance* está mais centrada no corpo do que na voz. É o

¹¹⁶Canguru pernetta, Tati Quebra-Barraco.

corpo que performatiza o caráter imagético presente nas letras do funk carioca. Por seu apelo sexual, essas mulheres conquistam rapidamente a mídia e o mercado fonográfico e dão continuidade ao sucesso do funk performatizado por mulheres. Essas mulheres são diferentes de Tati, a começar pelo próprio corpo. Em geral, são mulheres mestiças e consideradas desejáveis.

As roupas utilizadas por essas funkeiras acentuam as curvas, dão volume aos glúteos, comprimem o abdômem, contribuem para dar ao corpo contornos mais expressivos, de acordo com um padrão físico convencionado. As dançarinas de funk correspondem a esse padrão não por acaso. No palco, seus corpos são sobrevalorizados como movimentos realizados através da dança. São gestos repetitivos e rápidos e objetivam valorizar o baixo corporal. Em suas *performances*, elas são a própria expressão da sexualidade, o que as leva a um comportamento comum: são ousadas e desinibidas, representam simbolicamente a “cachorra” a “Tchutchuca”¹¹⁷.

As *performances* dessas funkeiras têm sido avaliadas muitas vezes como negativas, como um retrocesso em relação aos direitos conquistados pelas mulheres através de movimentos feministas. A exibição minuciosa de corpos moldados por intervenções cirúrgicas e estéticas, por exemplo, não é algo que deve ser ignorado. Ainda mais quando se considera a cooptação (até desejada pelas próprias funkeiras) e veiculação desses corpos pela mídia. De fato, não há nada de transgressor nisso. O aspecto positivo é, no entanto, a visibilidade que elas ganham para poder fazer circular as suas vozes.

Por outro lado, o propósito das funkeiras é responder aos homens com base na vivência sexual e afetiva no contexto social em que elas estão situadas. No documentário “Sou feia, mas tô na moda”, realizado por Denise Garcia, a funkeira Valesca Popozuda revela que, a partir de sua experiência, é levada a mudar o seu comportamento em relação aos homens, pois percebe que não adianta ser uma boa esposa nem ter todos os atributos sexuais desejáveis, pois os homens se mantêm infiéis e abandonavam as suas mulheres da mesma forma. Nesse aspecto reside

¹¹⁷AMORIM, Márcia Fonseca. **O discurso da e sobre a mulher no funk brasileiro de cunho erótico**: uma proposta de análise do universo sexual feminino. 2009. 188f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009, p. 91-94. Disponível em: < http://www.ifcs.ufrrj.br/~ppgsa/doutorado_teses.html > Acesso em: 11 jan. 2013.

uma das hostilidades presentes na vida cotidiana dessas mulheres levadas para os palcos do funk carioca.

Por outro lado, a representação das funkeiras que correspondem ao padrão de beleza específico da mulher mestiça, que assumem suas preferências sexuais e estão disponíveis sexualmente, acabam por se tornar objeto de desejo sexual, mas não são levadas para outro lugar além da cama. Isso porque a beleza, a disponibilidade sexual e a sua atitude em relação ao sexo resultam na impossibilidade de controle dos seus corpos¹¹⁸. E como a masculinidade também é regulada pelo controle que os homens exercem sobre o corpo feminino, eles não desejam namoradas ou esposas que tenham uma postura liberal em relação ao corpo e ao sexo¹¹⁹.

Para as funkeiras, esse comportamento em relação ao sexo representa um novo modo de assumir uma posição sedutora e dominadora sobre o homem. Em geral, a mulher representada nas canções e nas *performances* do funk carioca seduz, domina o parceiro por sua beleza, pela representação assumida (auxiliada pela vestimenta) e pela dança executada no palco. É através do corpo, do artifício e da sedução que se configura a relação de poder entre esses homens e mulheres. Nesse contexto, a funkeira é livre para dizer o que espera do sexo, do seu parceiro, para desafiar a sua virilidade numa espécie de jogo sexual. Porém, toda essa *performance* também é um produto e, nesse sentido, a funkeira submete-se ao jogo por questões financeiras.

Assim, ao se comportar como deseja, em relação ao sexo, a funkeira também se comporta como os homens e como a sociedade capitalista deseja, uma vez que o erotismo e a nudez são apropriados por um mercado lucrativo. Para Tati Quebra-Barraco, toda essa representação da mulher funkeira não passa de uma brincadeira com a condição de objeto delegada à mulher e também de uma crítica à hipocrisia da sociedade a respeito do sexo¹²⁰. De fato, funkeiras como Valesca Popozuda se apresentam em seus shows como objeto do desejo

¹¹⁸ Comentários sobre Mulher Filé, vídeo veiculado no youtube:

a) nescau17- gostosa pra caralho mas tem uma cara de vagabunda vei.. só presta pra fuder mesmo, que nem o cara lá falou. b) new2order – Delícia de mulher, mas é muito vadia, só serve pra trepar gostoso. Ela deve ser tão burra quando uma porta kkkkk. c) ravenaotaku – que escroto, mais uma puta pra manchar a reputação das brasileiras. (AMORIM, 2009, p. 124)

¹¹⁹ AMORIM, 2009, p. 124.

¹²⁰ Ibid., p. 144.

sexual masculino, inclusive abordando homens na plateia e lhes perguntando: “Você quer me comer? Você quer me comer de quatro?”¹²¹ E a resposta é nenhuma, intimidados, eles riem.

Os exageros performatizados pelas funkeiras, de maneira geral, e por Tati Quebra-Barraco é que apontam para uma realidade que não existe a não ser na performance. No palco, Tati Quebra-Barraco performatiza músicas de caráter sexual com uma agressividade naturalizada. Ela é direta e surpreendente em suas falas, o que faz com que as pessoas, de modo geral, pensem que a MC tem um comportamento nada convencional em relação ao sexo.

Já a personagem que se apresenta em entrevistas, ao contrário, fala de uma vida completamente “normal”. Casada há doze anos, Tati vive um relacionamento monogâmico. E conta em entrevista ao comediante Danilo Gentili que não gosta de nada além do que qualquer “madame” gosta quando o assunto é sexo. E deixa isso claro quando responde às perguntas de caráter sexual feitas pelo comediante com sonoros não:

Gentili: Você tem no seu repertório: “60 na mandioca”, “69, frango assado” “Abre as pernas, mete a língua”, “Atola”, eu tô na letra A, nem cheguei na letra B ainda. Você gosta desse negócio de ter relações?

Tati: Ah, quem não gosta? Eu sou mulher, né?

Gentili: Será que é isso? Será que é por isso que as madames adoram tua música?

Tati: Ué, são mulher também. Aí a madame não faz o que a gente faz?

Gentili: Mas tem essa história que madame tem que ser mais requintada: ai, eu não falo outros palavrões, só falo genitálias.

Tati: Ah, de repente, ela não fala. Mas entre quatro paredes ela deve até praticar, não falar.

Gentili: Falando em praticar, eu tenho aqui uma lista de situações possíveis. Posso passar pra vocês? Situações imaginárias, Ultraje. É muito simples. Eu vou te fazer uma pergunta, você vai me dizer se isso já aconteceu com você ou se poderia acontecer ou se nunca vai acontecer. Você e dois homens?

Tati: Não. Nunca vai acontecer.

Gentili: Nunca vai acontecer?

¹²¹Performance da Valesca Popozuda em show realizado em Florianópolis.

Tati: É, eu já tenho um, né? Por que dois?

Gentilli: Você e dez homens?

Tati: Ai, aí não.

Gentilli: Você e uma mulher?

Tati: Não também.

Gentilli: Nunca vai acontecer ou nunca fez?

Tati: Não, nunca vai acontecer. E eu nunca fiz.

Gentilli: Nem com um uísquinho?

Tati: Nem com uísquinho. Não. Primeiro que eu não bebo uísque, bebo Amarula.

Gentilli. Amarula. E com muita Amarula?

Tati: Nem com muita Amarula, filho. Eu gosto de sentar no fundo, não no raso (risos).

O apresentador dá seguimento à entrevista e, num dado momento, pergunta se Tati é casada. E ela responde que sim. Então ele pergunta se ela é fiel. E, mais uma vez, ela responde que sim. Gentilli justifica as suas perguntas afirmando que todo mundo pensa que Tati Quebra-Barraco quebra o barraco, fala que “dar o cu é bom” etc. E então pergunta: Isso é só uma personagem? Ou você é desbocada assim mesmo? Ela diz que tudo tem a sua hora. No palco, com certeza, é desbocada. Na vida, ela é mulher, mãe e avó. Em seguida, ela diz que foi vó aos vinte e nove anos: “Eu rocei e dei logo. Fui mãe aos treze anos [...] Minha filha foi até mais tarde, com dezesseis”.

Ao que parece, falar palavrões e dizer espontaneamente o que vem a mente é natural para a MC. Sua iniciação sexual precoce também não parece ser algo do qual ela se envergonhe de falar. No entanto, isso não significa que Tati tenha um comportamento sexual “liberado”. Atualmente, ela é casada. E leva uma vida “normal” de mãe e de avó. A maternidade, ainda na adolescência, é uma realidade tanto para Tati quanto para sua filha mais velha.

E no caso de Tati, essa experiência resulta em relações mal sucedidas com os pais de seus dois primeiros filhos. Como ela conta em entrevista ao jornalista Silvio Essinger, o primeiro deles é morto simbolicamente, pois não interfere em nada na sua vida: “Esse é um morto na minha vida, é um pela-saco aí”, diz. O segundo, é morto de verdade¹²². Não está em questão o motivo pelo qual os dois relacionamentos terminaram. Mas o que importa dizer é que o abandono paterno, levando Tati a assumir as responsabilidades com seus filhos, e a morte fazem parte de sua trajetória amorosa.

¹²² ESSINGER, op. cit., p. 219.

Tati não é polêmica somente por sua música e por seu jeito de ser. De tempos em tempos, a mídia noticia as numerosas cirurgias plásticas feitas por ela. Essa é uma das questões abordadas na entrevista quando o apresentador pergunta: “saiu na imprensa que você acabou de fazer a sua vigésima sexta plástica. O que essa vigésima sexta plástica resolveu que as vinte e cinco não tinham resolvido?” A resposta de Tati é a seguinte:

Não é questão que não resolveu, sempre resolveu. Sendo que eu gosto de me sentir bem comigo mesma. Entendeu? E agora, a... o objetivo agora foi o meu clipe que eu vou gravar agora. Mas, assim, as pessoas falam: ah, maluca! Não é maluca. As pessoas vão em açogueiro e acham que os outros são malucos, não. Procura o médico certo pra ver se morre. Não morre. [...] Agora eu coloquei uma prótese (Gentilli interfere: prótese de?) de 200 ml e fiz uma lipoescultura. E vou fazer sempre porque eu não malho. Só malho a vida dos outros. Uma vez no ano eu dou uma lipada e tá tudo tranquilo. (Gentilli: você já não tinha diminuído?) Ah, não tenho que fazer aumento, não tenho o que fazer eu diminuo. (risos) E outra coisa, quem tá comendo não tá reclamando. Eu que quero me sentir bem. (risos)

As polêmicas em torno de suas várias cirurgias plásticas se deve aparentemente ao fato de MC não fazer, durante muito tempo, atividades físicas nem dietas e de resolver sua insatisfação somente através de intervenção cirúrgica. A banalização desse procedimento pode ser percebida na fala dela quando diz que tira e coloca próteses, basta não ter o que fazer. Sua sinceridade e objetividade são impressionantes e ajudam a mantê-la sempre perto de polêmicas veiculadas pela imprensa.

Em 2014, depois de sua vigésima sexta cirurgia plástica, Tati chama a atenção da mídia por estar vinte e três quilos mais magra. Atualmente, ela conta também com a ajuda de atividades físicas manter o seu peso. Em entrevistas, Tati revela que está muito bem com o seu novo visual e que pretende explorar para o seu próximo disco, “Se liberta”, com previsão de lançamento para 2015, a sua sensualidade. Algumas de suas fotografias¹²³ mais recentes já comprovam que Tati

¹²³ Ver anexo I.

tem investido ainda mais em sua carreira e, conseqüentemente, em sua imagem, através da vestimenta e dos cuidados com o cabelo e com a maquiagem.

As mundanças na aparência das funkeiras é outra questão que levanta discussões entre algumas feministas. Percebe-se, ao longo desses anos, que Tati Quebra-Barraco faz intervenções em seu corpo com o objetivo de parecer mais magra e mais bonita, adequando-se ao padrão estabelecido pela mídia e pelos mercados farmacêutico, cosmético e de cirurgias plásticas. Evidentemente, essa atitude em relação ao seu próprio corpo está na contra-mão das teorizações feministas que pregam a afirmação do corpo livre da imposição de padrões estéticos.

Tati não evoca de modo explícito as categorias de raça e de feminismo. E também não faz questão de ser coerente nesses aspectos. Essas não parecem ser as suas preocupações, embora ela se assuma como negra e reconheça a sua posição de mulher subalternizada. Por outro lado, ela performatiza melhor do que ninguém a sua própria experiência de opressão e consegue com isso encontrar estratégias para a circulação da sua voz e para sua própria sobrevivência financeira. Porém, ao buscar o sucesso na mídia, ela está ainda mais sujeita à submissão de padrões estéticos.

4.1“Sou feia, mas tô na moda”: Tati Quebra-Barraco e o empoderamento da mulher negra

O funk carioca tem denunciado através de suas letras a opressão sofrida por jovens moradores de favelas e subúrbios brasileiros. Por outro lado, essas vítimas da opressão racial podem se tornar opressoras quando o assunto é gênero. Em muitas letras de músicas, o funk carioca expressa machismo e continua difundindo representações femininas como as que associam a mulher negra ao sexo à violência sexual e à dominação masculina.

Nos anos 2000, esse discurso começa a andar lado a lado com a autorrepresentação feminina. Isso significa dizer que o contradiscurso feminino tem, nesse período, no funk carioca, tanta (ou mais) circulação quanto as falas masculinas a respeito das mulheres. Insatisfeitas com o que se diz sobre elas, as funkeiras sobem ao palco para responder aos tipos de representação amplamente difundidos na tradição musical afrobrasileira. E, nesse sentido, a MC Tati Quebra-Barraco tem um papel fundamental, já que abre caminho para esse tipo de discurso no funk carioca.

O modo agressivo com que Tati defende a sua perspectiva em assuntos relativos à sexualidade remetem à escolha de seu próprio nome artístico. Quebrar o barraco é o que Tati faz de modo performático em relação aos homens. Sobre isso, o meio-irmão e empresário da MC, Márcio, conta a sua participação no projeto de composição das letras performatizadas por Tati¹²⁴:

Todo mundo acha que a Tati xinga muito, mas não é xingar por xingar. Às vezes o homem ofende a mulher na música e ninguém critica. Mas é porque ninguém respondeu a ele. As mulheres tinham que ouvir e ficar quietas. Aí eu falei pra Tati: ‘Então vamos, lá, você vai fazer as músicas esbrachando mesmo os homens. Vai falar o que pensa e eu vou escrever isso.’ Tudo que eu não gostava que uma mulher dissesse pra mim eu escrevi pra ela dizer pra todo mundo¹²⁵

No final de sua fala, Márcio deixa claro que ajuda a irmã a atacar os homens (quebrar o barraco) através da sexualidade. Então, que fala é essa que Tati faz por intermédio do irmão e empresário? Por que ela ataca violentamente o sexo oposto denunciando a agressividade masculina e sua impotência sexual?

Essas questões evidenciam que embora comumente se diga o funk carioca feminino está associado à reivindicação de prazer e à libertação sexual da mulher, talvez, tanto quanto reivindicar prazer, o que se coloca é o ataque às representações femininas tradicionais. Pois, ao que parece, pelo menos no caso de Tati, suas letras estão tão inclinadas para a humilhação do parceiro sexual do que para a reivindicação de prazer sexual.

Nesse ponto, entra a questão já citada acima a respeito do caráter de competição e desafio presentes na performance de Tati Quebra-Barraco. Como veremos, muitas músicas da MC respondem a músicas já existentes, criando uma nova versão parodiada e que valoriza a perspectiva feminina. Isso é comum no funk carioca performatizado por mulheres. Em geral, elas cantam músicas dirigidas aos homens,

¹²⁴ Márcio se torna parceiro de composição de Tati Quebra-Barraco. Ele escreve as letras já que até o momento dessa entrevista concedida ao jornalista Silvio Essinger, Tati não era alfabetizada.

¹²⁵ ESSINGER, op. cit., p. 218.

narrando temáticas sexuais/afetivas, ou às próprias mulheres. Neste caso, os assuntos tratados são relativos às disputas entre a amante e à fiel (esposa) ou, ainda, abordam a inveja e a competição entre as mulheres de maneira geral.

A competição entre as mulheres do funk é um pouco polêmica entre algumas feministas já que coloca em pauta as discussões sobre sororidade. A disputa da amante e da fiel por um único homem leva a crer que a responsabilidade pelos relacionamentos extraconjugais são femininas. E que é a mulher que sai roubando maridos alheios. É ela também que tem o dever de segurar o marido. Do contrário, a outra “vem e pega”. Nesse sentido, me parece mais interessantes as temáticas sexuais que abordam as disputas e discussões entre homens e mulheres.

Mas, retomando a disputa de mulheres contra homens, que é onde Tati Quebra-Barraco concentra grande parte da sua fala, seguimos com algumas das músicas em que esse tipo de abordagem acontece. A letra “Tchutchuco”, por exemplo, é uma paródia de “Tchutchuca”, do grupo Bonde do Tigrão. O refrão da letra cantada pelo grupo Bonde do tigrão diz o seguinte: “Tchutchuca, vem aqui como seu tigrão / Vou te jogar na cama e te dar muita pressão”. E a resposta de Tati é a seguinte: “Tira a camisa / Bota, tira, entra e sai / Tchutchuco, vem aqui com a sua tigresa/Vou te botar na mesa pra chupar minha... / Mulatinho até gosta / Tu sabe como é / Mas se eu pago o hotel / Eles faz o que eu quiser!”¹²⁶

A resposta performatizada por Tati Quebra-Barraco faz uso da mesma agressividade expressa na letra do Bonde do tigrão. Se a versão masculina fala: “vou te jogar na cama e te dar muita pressão” a resposta feminina é: “Vou te botar na mesa pra chupar minha...” Nos versos seguintes, há uma marca de ironia, quando a MC canta “Mulatinho até gosta, mas tu sabes como é / Se eu pago o hotel, ele faz o que eu quiser.” As palavras “até” e “mas” são marcas textuais de que o gostar do “mulatinho” é questionável. Pois, independentemente disso, ele apenas acata a vontade feminina porque está em posição de desvantagem. Afinal, é a parceira que paga o hotel.

Em Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX, a canadense Linda Hutcheon reconhece a paródia como um fenômeno presente na tradição artística não apenas do século XX, mas afirma que, nesse período, ela surge em inúmeras obras de arte, transformando-se em um dos modos mais recorrentes de criação artística

¹²⁶Tchutchuco, Tati Quebra-Barraco. (FAUOR, 2008, p. 471)

e desenvolvendo-se de modo específico¹²⁷. A perspectiva da autora privilegia as diversas nuances irônicas presentes nas obras parodiadas, que podem apresentar-se como crítica, zombaria, admiração ou, ainda, um desejo de ridicularização.

Por isso, o conceito de paródia abordado por Hutcheon não abarca somente a repetição ridicularizadora comumente mencionada nas definições de dicionários populares. O seu estudo coloca em questão um tipo de paródia característica da modernidade. Esse modelo distingue-se dos demais pela imitação aliada à distância crítica¹²⁸.

A paródia estudada pela autora dá relevância às subversões em relação às obras parodiadas. Nesse sentido, a paródia constitui-se de apropriações criativas da tradição e permite criar uma diferença através do paralelismo. Assim, a paródia afasta-se de sua visão tradicional e deixa de ser considerada uma deformação dos discursos com os quais dialoga. Ela é entendida, conforme a perspectiva de Hutcheon, como incorporação do velho ao novo, levando a um contínuo processo de autorreflexão, construção e desconstrução através da inversão e do uso da ironia como estratégia retórica¹²⁹.

A música também está incluída nesse processo de autorreflexão de sua constituição. Como aponta Hutcheon, de acordo com alguns analistas, o principal interesse de grande parte da música contemporânea tem sido o ato de falar de si mesma através de reelaborações paródicas de letras de músicas já existentes¹³⁰. Esse parece ser o caso do funk carioca, de maneira geral, e de Tati Quebra-Barraco, de modo específico, já que envolve mais do que uma desconstrução da tradição musical afrobrasileira, mas inclui uma reflexão sobre as categorias de gênero e raça.

A opção de parodiar letras de músicas que tenham um discurso machista resulta particularmente interessante por várias razões. Ao inserir a fala masculina dentro de um novo contexto, Tati se apropria de padrões representacionais do feminino, lançando sobre o sexo oposto a mesma violência tradicionalmente dirigida às mulheres, o que origina uma inversão irônica. No entanto, essa mudança na ordem das coisas nem sempre é entendida como ironia.

¹²⁷ HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985, p. 10-12.

¹²⁸ Ibid., p. 16.

¹²⁹ Ibid., p. 54.

¹³⁰ Ibid., p. 18.

Conforme aponta Linda Hutcheon, a inversão irônica é uma característica de toda paródia. Como exemplo, a autora cita o caso de Don Juan, de Byron, que se transforma em um sedutor perseguido pelas mulheres¹³¹.

A paródia é, pois, na sua irônica <<transcontextualização>> e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criativamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor particular, mas do grau de empenhamento do leitor no <<vaivém>> intertextual...¹³²

A voz de Tati reproduz um discurso patriarcal, mas nesse novo contexto, ele é imposto ao próprio sexo masculino. O feitiço vira contra o feitiçeiro. O mecanismo de opressão patriarcal é usado contra o próprio opressor, revelando, assim, a sua violência através da mímica. Esse processo pode ser utilizado para recuperar o lugar da exploração feminina, conforme aponta Hutcheon através da fala de Irigaray.

Ao assumir as formas femininas hegemônicas de representação as mulheres convertem um modo de subordinação em uma afirmação. E começam a se oporem a ela. Um desafio a essa condição é a vontade de falar como um sujeito masculino e, assim, através da mimese, tentar recuperar o lugar de sua exploração pelo discurso, sem reduzir-se a ele. Ela se “re-submete”, porém, tem a seu favor, a percepção ideológica. As ideias sobre si mesma são elaboradas pela lógica masculina e torna evidente, por um efeito de repetição jocosa, aquilo que deveria se manter invisível¹³³.

Portanto, através da repetição, apoiada pela consciência ideológica, o discurso mimetizado volta-se contra quem o criou. Essa estratégia aparentemente simples é capaz de revelar, através do ridículo ocasionado pela inversão de papéis, próprio da paródia irônica, as formas já naturalizadas de opressão feminina presentes em nossa

¹³¹ HUTCHEON, 1985, p. 18.

¹³² Ibid., p. 48.

¹³³ IRIGARAY, 1985, p. 76 apud HUTCHEON, 2000, p. 60.

cultura. Assim, ao dar ordens ao parceiro sexual virtual que, primeiramente, só deseja a sua satisfação sem qualquer interferência da opinião feminina, a MC o coloca no mesmo lugar de exploração. E tanto a violência e a ridicularização utilizadas servem apenas para dizer que o ato sexual demanda uma relação de troca.

Outro aspecto interessante em relação à repetição de discursos hegemônicos é a possibilidade de circulação das falas já conhecidas. O oprimido submete-se à lógica da linguagem que lhe foi imposta, mas, por outro lado, denuncia o opressor atacando hierarquias consolidadas:

O conceito de ironia como “contra-discurso” (Terdiman, 1985) tornou-se um dos principais suportes de teorias de oposição que atacam tais hierarquias – não importa que elas sejam baseadas em raça, etnia, classe, gênero, sexualidade... e a lista poderia continuar. Um “modo de combate” da ironia se torna “uma paixão *negativa*, para deslocar e aniquilar uma representação dominante do mundo (Terdiman, 1985: 12) uma paixão que é vista como especialmente crucial quando os discursos estabelecidos e dominantes mostram grande “capacidade absorvedora” (Ibidem.: 13). Segundo esse conceito, a intimidade da ironia com esses discursos dominantes que ela contesta – ela usa sua própria linguagem como seu dito – é a sua força, pois ela permite ao discurso irônico (ser permitido e até ouvido, mesmo que não entendido) quanto tornar relativas a autoridade e a estabilidade [do dominante]” (Terdiman, 1985: 15), em parte apropriando-se do seu poder (Chambers, 1991: xvi).¹³⁴

Nas palavras da autora é essa intimidade com o discurso hegemônico que faz da ironia uma estratégia potencialmente eficaz. Ao repetir uma prática discursiva já conhecida pelo opressor, aquele que o utiliza coloca em circulação uma fala capaz de estabelecer diálogos. Em consequência, o ironista corre o risco de ser interpretado como cúmplice dos discursos que deseja subverter.¹³⁵

¹³⁴ HUTCHEON, 1985, p. 54.

¹³⁵ Id., 2000, p. 54.

No entanto, a ambiguidade gerada pela atribuição da ironia é a base de muitas carreiras, diz Hutcheon ao referir-se à Madonna. As críticas em relação à cantora podem apontar para lados completamente opostos, tornando-a desde a “poderosa mulher no comando” até “a garota material cúmplice do patriarcado e do capitalismo”.¹³⁶ Por outro lado, a impossibilidade de defini-la como ironista ou como cúmplice pode ser justamente o que lhe permite atrair plateias múltiplas¹³⁷.

O caso de Tati Quebra-Barraco parece envolver mais questões além das citadas acima. A repercussão da MC não está associada apenas à avaliação da oposição ou cumplicidade com o capitalismo e com o patriarcado. Tati performatiza um discurso violento e sexualizado e parece ganhar visibilidade e polemizar também por questões raciais. Em um país como o Brasil, parece inconcebível que o corpo, a voz e a performance de uma mulher como Tati Quebra-Barraco mereçam uma atenção positiva. Talvez a questão do humor e da ironia na música da MC tenham passado despercebidos para uma grande maioria, o que torna seu discurso ainda mais poderoso.

Por outro lado, é o uso de um discurso igualmente opressor e instável por ser capaz de gerar ambiguidades e duplas interpretações, que permite a MC uma maior circulação. Embora, de maneira geral, o público não perceba o caráter irônico presente no “igualmente” opressor, isso não interfere em sua carreira. Ao contrário, tal como aponta Hutcheon em relação à Madona, é a multiplicidade de sua plateia que garante a repercussão da MC. O uso que Tati faz de discursos que têm como principal característica uma representação invertida tornam a voz da mulher subalternizada audível, apesar de nem sempre ser compreensível.

Esse procedimento resulta em contradiscursos miméticos, debochados, humorísticos, agressivos e irônicos presentes em grande parte das músicas da MC. Assim, a capacidade de apropriação e de renovação pertencentes à própria natureza do funk carioca são percebidas não somente em seu aspecto rítmico, mas também no seu modo paródico (e irônico) de reelaborar os discursos que ele deseja subverter. Nesse sentido, a repetição na música da Tati Quebra-Barraco evoca mais questões do que se pode supor em princípio.

Primeiramente, há um contexto de opressão sofrido pela mulher negra, que é construída discursivamente através do advento do colonialismo e das perspectivas de raça e gênero. Como aponta Spivak,

¹³⁶HUTCHEON, 2000, p. 58.

¹³⁷Ibid., p. 61.

gênero, cor e classe social hierarquizam a mulher negra e dificultam a sua possibilidade de autorrepresentação. No entanto, a estratégia utilizada pela mulher subalterna é a repetição do já familiar discurso hegemônico, incluindo-se nisso, sobretudo, a violência e a hipersexualização das representações femininas.

É na subversão de hierarquias, na denúncia de opressão ou na cumplicidade com o patriarcado que estão presentes os argumentos de quem está a favor da voz feminina no funk carioca e de quem o encara como sendo vulgar e de baixa categoria. No entanto, independentemente da intenção da MC carioca, o contexto em que suas músicas se encontram, sugerem, pelo menos, uma ironia: a apropriação do discurso hegemônico como mecanismo para desautorizá-lo e ridicularizá-lo.

A paródia da história de Eva e Adão, por exemplo, demonstra a completa irreverência em relação ao discurso dogmático do colonizador. Na versão original narrada no Gênesis, Deus cria o homem, Adão, e, de sua costela, faz a mulher, Eva. Deus instala o casal no Jardim do Édem para que eles vivam e povoem o mundo com os seus descendentes. Mas Eva desrespeita a vontade de seu criador ao ouvir a astuta serpente e comer o fruto proibido. Por isso, quando Adão e Eva comem a maçã e tomam conhecimento do bem e do mal, são expulsos por Deus do paraíso. Em “Eva e Adão”, Tati Quebra-Barraco performatiza uma versão completamente inusitada. Para Tati, Adão quer comer o “fruto proibido”, que significa fazer sexo com Eva. Porém, aquele que deveria multiplicar a população no mundo é brocha.

Adão quer comer o “fruto proibido”, prometendo levar Eva ao “paraíso”. Nesse sentido, o “fruto proibido” torna-se um termo de conotação sexual e o “paraíso” vira sinônimo de gozo sexual. De acordo com a mesma lógica, a “cobra” torna-se o órgão sexual de Adão e a “maçã” é o órgão sexual de Eva. A conclusão desta história mostra um Adão intimidado por Eva, o que o leva a um fracasso sexual. Nesse momento, Tati apropria-se da palavra utilizada para debochar daqueles que falham nos testes de masculinidade. E canta o refrão “Eva e Adão”, que foneticamente soa como: [éviadãum], sinônimo de homossexual.

Você me prometeu me levar pro paraíso
Querendo provar o meu fruto proibido
Mas na hora do pecado não sei o que aconteceu
Cara a cara com a maçã, tua cobra se escondeu
Sai mosca de padaria, vai zoar em outro pão
Vai sozinho pro paraíso, conhecer Eva e Adão
Eva e Adão

Tua cobra automática tem que apertar botão
Eva e Adão

Se na versão corrente Eva é uma mulher pecadora e inferiorizada em relação ao homem, na versão de Tati, a virilidade de Adão, que o caracteriza como homem e superior, transforma-se em impotência sexual. Esse procedimento pode ser encontrado ainda em várias outras letras de Tati Quebra-Barraco. A música “Guerreira”, que remete a outra história bíblica: Sansão e Dalila. Ela também pode ser avaliada como violenta e homofóbica. A letra diz: “Seu pitbull é Lassie / Tu é rosa ou margarida / Tu tem marra de Sansão / Mas tu é Dalila¹³⁸”.

Com esses dizeres ela denuncia o comportamento de um homem que acredita e expõe um modelo tradicional de masculinidade, mas não se dá conta de que ele mesmo não cabe nesse padrão. Essas músicas são exemplos claros de que Tati Quebra-Barraco deseja atacar o sexo oposto mais do que reivindicar prazer sexual. Apresentando-se como opressora, ela toma de empréstimo os discursos machistas para fragilizar o sexo oposto. E talvez até tente através dessa abordagem corrigir e ridicularizar os valores hierárquicos correntes. Embora a versão de Tati repita valores machistas ao evocar a homofobia, é justamente o uso dela contra os próprios homens que fazem o seu discurso opressor ter sentido. Pois é na sua masculinidade machista que os homens se sentem atacados.

No mesmo sentido, a música “Palmolão” se apropria do discurso violento para demonstrar a impotência sexual do homem: Olha que a Quebra-Barraco / Já mandou tu subir [...] Eu quero é bomba nuclear / Pra quebrar tudo!!¹³⁹ Esses dizeres podem, na prática, significar exatamente o contrário. Ao ouvir essas palavras de forma tão ameaçadora, o parceiro sexual é desafiado a ter uma ereção.

Nesse contexto, a voz feminina, segura de sua sexualidade, já que Tati representa a mulher “preparada” para o sexo, intimida mais uma vez o parceiro. E inclusive pode levá-lo a brochar. A incorporação de mulher super potente sexualmente aliada ao uso da agressividade para demonstrar a impotência e a fragilidade masculina são as formas escolhidas por Tati para debochar dos modelos de masculinidade correntes.

Mas retomando as repetições paródicas presentes nas *performances* de Tati Quebra-Barraco, a música “Cachorra solta”,

¹³⁸FAUOR, op. cit., p. 354.

¹³⁹Ibid., p. 354.

reproduz quase na íntegra a letra cantada pelo MC Taizinho “Cachorro solto”. A versão masculina narra o caso de uma mulher que engravida do namorado para obrigá-lo a firmar um compromisso mais sério e mantê-lo no relacionamento. O namorado responde essa ação com deboche. Para ele, a paternidade não implica em grandes renúncias, já que ele pode continuar vivendo como um adolescente. Para a mãe, cabe então a tarefa de cuidar do bebê e de renunciar às festas e à sua rotina.

Se era a intenção engravidar pra me prender.
 Se era intenção engravidar pra me prender.
 Você que se ferrou, quem ficou presa foi você.
 Vou continuar saindo e tu vai se arrepender.
 Sabe por quê?
 Eu sou cachorro solto, não posso me prender.
 Eu vou pra ousadia e tu vai ficar com o bebê.

Mas se a versão do MC Taizinho é debochada e conta vantagem sobre o “tiro no pé” da namorada, a versão performatizada por Tati inverte os papéis e dá o troco no namorado. Tati Quebra-Barraco repete a letra da música “Cachorro solto”, passando-a para a voz feminina. Assim, quem sai para a festa é a mulher e quem cuida do bebê é o namorado.

Vou largar de barriga
 Você me engravidou
 Pensando que ia me prender
 Mas foi você quem se fudeu
 Quem ficou preso foi você
 Sou cachorra solta
 Tu não vai me prender
 Vou pra putaria
 Você vai olhar o bebê
 Sou Quebra-Barraco
 Você não aprendeu
 Puta que pariu, foi você que se fudeu
 Vai olhar o bebê, vou pra putaria,
 você vai olhar o bebê.

Na versão performatizada por Tati, o namorado tem intenção de engravidar a namorada para firmar o relacionamento. Mas a namorada rejeita o papel de mãe e esposa (que coube à namorada da outra versão desejar) e continua com a sua vida boêmia. A namorada performatizada por Tati não deseja a maternidade nem o casamento. E coloca em xeque as vantagens do “golpe da barriga”. Por que engravidar do namorado e

ficar com as responsabilidades sobre o bebê quando ela pode se manter livre da maternidade?

A performance de Tati privilegia uma mulher que é do tipo “cachorra solta”. E, em sua versão, é o namorado que assume os papéis tradicionalmente dirigidos às mulheres. Essa é uma temática muito recorrente no funk carioca, mas sob a perspectiva masculina. E como prova disso, Tati faz, no primeiro verso, a citação de outra música, intitulada “Vou largar de barriga”. Nessa música, o MC Parafuso e a MC Carol duelam defendendo as suas perspectivas. Enquanto Parafuso reforça que vai engravidar a moça e deixá-la, sem assumir as suas responsabilidades paternas, Carol afirma que vai procurar os seus direitos custe o que custar.

E por falar em recorrência temática, as duas letras de músicas seguintes invertem representações femininas muito comuns na música popular brasileira: as da dançarina e da cozinheira. O tema da dançarina está bastante presente nas músicas populares brasileiras. Mas a atenção, neste caso, volta-se para a dançarina mulata e sedutora vastamente cantada por sua beleza e por suas habilidades para a dança. Em muitas das músicas que abordam essa temática, o compositor solicita que a dançarina faça esse ou aquele movimento, de acordo com a sua preferência. Ou ainda, avalia uma boa dançarina associando o movimento de seu corpo à sedução e ao sexo.

Em “Corpo suado”, a funkeira descreve a dança e o corpo do homem que se torna objeto do seu desejo. É ele quem dança e rebola conforme a vontade da MC. Esse tipo de abordagem é infinitamente difundida em músicas que falam sobre mulheres. Neste caso, a lógica é aplicada ao homem:

Mexendo gostoso, o que é isso, gatinho?
Descendo de jeito, ai, que homem lindo!
Olhando pra gente, parece pecado.
Garoto, o é que isso? Que corpo suado!

Já a música “Cardápio do amor” remete à tradição referida no capítulo anterior: a do uso da comida como metáfora para o sexo. Em versões em que há uma cozinheira, é ela que prepara o alimento e se torna a própria refeição do homem, respeitando a relação metafórica entre comer e amar. Desta vez, no entanto, o homem é o cozinheiro e a refeição da mulher:

Cardápio do amor,

tu tem que saborear.
 Com vários tipos de delícia,
 você tem que provar.
 Se pedir café completo,
 tu vai comer todinho.
 Põe chantilly nesse corpinho.
 Vou lamber ele todinho.
 Na hora da refeição,
 se você tiver sua carne,
 prepara o seu espeto
 e a sua linguça pra mais tarde.
 Cardápio do amor

As letras apresentadas parecem ter em comum pelo menos dois aspectos: a repetição e o ataque às formas de representação feminina e masculina. As versões paródicas de Tati reproduzem a opressão presente nas músicas de autoria masculina e usam o humor para humilhar ou ridicularizar o sexo oposto. Nesse sentido, as suas músicas sobrepõem dois discursos: um discurso hegemônico e outro que pode ser lido como subversivo por apropriar-se de uma lógica autoritária e machista e criar um contradiscurso debochado e irônico.

Levando em conta esse aspecto, a leitura que sugiro volta-se mais para os aspectos humorístico, paródico e também irônico presentes na autorrepresentação feminina de Tati Quebra-Barraco. Por isso, o caminho traçado até este momento preocupa-se, principalmente, em abordar as hierarquias raciais e de gênero e em mostrar como, em alguma medida, elas são subvertidas com o funk carioca.

Assim, a mulher negra abordada no segundo capítulo é representada de acordo com uma economia sexual específica e passa, nesse momento, a ter o poder de representar o sexo oposto inserindo-o em uma lógica bastante similar em alguns aspectos para problematizar questões de gênero. Nesse sentido, a questão racial é evocada quando a mulher negra rompe a sua condição de silenciamento e passa a desafiar as práticas discursivas opressoras.

A teorização sobre ironia utilizada nesta pesquisa não está voltada somente para os elementos textuais e semânticos capazes de “produzi-la”. Mas se concentra, especialmente, no seu intérprete. É o receptor que infere a ironia no discurso que ele decodifica. Por isso, a distância contextual e a linguagem utilizada em músicas do funk carioca também interferem na leitura de seus intérpretes. Nesse sentido, a ironia não é unanimidade. Ela acontece para uns e não acontece para outros.

Outro aspecto interessante sobre essa abordagem é o fato de a ironia não estar exatamente associada à erudição. Assim, o discurso presente em uma música de Tati, por exemplo, pode não ser entendido por uma pessoa que se considera “cult” simplesmente porque ela não faz parte do dialeto e da contextualização necessária para a compreensão da ironia, podendo tornar-se sua vítima.

Em seu livro **Teoria e política da ironia**, Linda Hutcheon levanta questões acerca de como e porquê a ironia acontece, com interesse especial para as consequências de se interpretar um texto como irônico. O que exatamente faz com que um enunciado não tenha significado por si só, mas precise ser complementado com um sentido (ou julgamento) inferido que o leva a ser chamado de irônico¹⁴⁰?

Para definir a ironia de maneira precisa, Linda Hutcheon retoma o seu conceito mais simples: a ironia diz algo, e significa mais do que realmente expressa. A partir dessa definição, ela atenta para a importância da relação entre o dito e o não dito na construção da ironia. Para Hutcheon, há algo na ironia que a caracteriza de maneira especial em relação às demais figuras de linguagem, a esse aspecto singular ela chama “aresta”¹⁴¹.

Essa característica remete ao fato de que a interpretação de um enunciado considerado irônico parte do que se pode implicar da atitude do autor da ironia e do intérprete. A ironia envolve uma avaliação, um julgamento, e é nesse ponto que a emoção e a dimensão afetiva entram. Ao verificar uma série de trabalhos anteriores sobre o tema, a autora opta por olhar para aquilo que ela chama de a “cena da ironia”, que não é analisada em seu estudo a partir da atribuição de significações formalistas, mas como uma questão política¹⁴².

A cena da ironia envolve relações de poder baseadas em relações de comunicação, o que implica tocar em questões tais como exclusão e inclusão, intervenção e evasão. A ironia é avaliada em uso, em discurso, já que a “cena da ironia” também é social e política. Questões formais são investigadas, entretanto, sempre funcionando em determinado contexto. Esse é o maior interesse do estudo¹⁴³.

A ironia acontece em um determinado contexto social, uma vez que a linguagem é percebida, primeiramente, dentro de uma estrutura de

¹⁴⁰ HUTCHEN, 2000, p. 16.

¹⁴¹ Ibid., p. 16.

¹⁴² Ibid., p. 16.

¹⁴³ HUTCHEON, Linda. **Irony's edge: the theory and politics of irony**. New York: Routledge, 1994, p. 3.

normas, mas essa estrutura não funciona de maneira independente, ela é social. A construção da ironia envolve particularidades do tempo e do lugar de uma situação social imediata que se dá quando existe uma comunidade discursiva, caracterizada pelo compartilhamento de conhecimentos, crenças, valores e estratégias comunicativas¹⁴⁴.

Para realizar esse estudo, Hutcheon utiliza a metodologia semiótica já referida na Teoria da paródia, uma de suas obras anteriores, o dialogismo Bakhtiniano, a semiótica social, a teoria dos atos de fala, o dramatismo Burkiano, a teoria da enunciação, a pragmática bem como as análises semântica e sintática e alguns pensamentos feministas e pós-estruturalistas. A autora diz que isola de maneira artificial uma série de elementos que na prática trabalham juntos para que a ironia aconteça: o abismo crítico, a complexidade semântica, as comunidades discursivas, os papéis da intenção e da atribuição da ironia, o quadro contextual e os marcadores de ironia¹⁴⁵.

Ao considerar o contexto em que a ironia acontece, a autora atenta para a importância dos participantes desse ato social chamado ironia. Haveria um irônico intencionado e seus intencionados interlocutores (aqueles que entendem e aqueles que não entendem a ironia)? Por outro lado, existe o fato de a ironia eventualmente não ser intencionada, mas certamente ser interpretada como tal. Através da ironia se faz notar a complexidade dos vários modelos de comunicação intersubjetiva, pois há relações dinâmicas e plurais entre o texto ou enunciado (e seu contexto), bem como entre o irônico, o intérprete e entre as circunstâncias ao redor de uma situação discursiva¹⁴⁶.

Ao contrário de outros estudos que avaliam o intérprete como simples decodificador de um sentido “real”, a autora considera que o interprete é quem decide se um enunciado é irônico ou não. Esse processo acontece independentemente da intenção do “irônico”. Por esse motivo, a ironia é um “negócio arriscado”. Pois pode ter um sentido particular para cada intérprete, uma vez que é ele quem infere significados, relaciona o dito e o não dito, aponta conflitos textuais e contextuais e evidencia marcas de ironia convencionadas socialmente¹⁴⁷.

A ironia afasta a segurança de que as palavras significam apenas o que elas dizem. Por isso questões éticas e políticas estão sempre envolvidas nas discussões sobre os usos e reações a respeito da ironia. E

¹⁴⁴HUTCHEON, 2000, p. 38.

¹⁴⁵Id., 1994, p. 4.

¹⁴⁶Id., 2000, p. 27.

¹⁴⁷Ibid., p. 28.

embora se considere que ela envolve mais o intelecto do que a emoção, o seu uso sugere o oposto. A ironia irrita por mascarar o seu significado com uma ambiguidade. Ela pode zombar, atacar, ridicularizar, excluir, encabular e até mesmo humilhar¹⁴⁸.

Em outras palavras, Hutcheon argumenta que há uma carga afetiva na ironia que não deve ser ignorada e nem separada de sua política de uso e de sua reação emocional. A ironia pode ser provocativa quando a sua política é conservadora e autoritária, e também quando é opositiva e subversiva. Isso depende de quem a usa ou a atribui. Mas apesar da intenção do irônico, da “cena” política da ironia, do quadro e das marcas de oposição no enunciado (ou contexto), nada garante que seu caráter subversivo seja interpretado como tal¹⁴⁹.

A ironia necessariamente estabelece uma relação entre o irônico e seus interlocutores, isso remete à sua natureza política. Mesmo quando provoca o riso, ela invoca noções de hierarquia e subordinação, de julgamento e talvez de uma superioridade moral. A sua função pode ser excluir e finalizar, relatar e relativizar. Assim, a sua política nunca é simples¹⁵⁰.

Nesse estudo, como já foi dito, a ironia é avaliada no discurso. Por isso, suas dimensões sintática e semântica não podem ser analisadas isoladamente dos aspectos sociais, históricos e culturais de seu contexto. No entanto, as trocas comunicativas (ou as atividades discursivas) não envolvem apenas relações que se dão no plano real, mas através do poder simbólico, para não mencionar as relações de força. É possível afirmar que a ironia trabalha para excluir ou, ao invés disso, para criar comunidades discursivas entre irônicos e seus interlocutores¹⁵¹.

Para a autora, a ironia acontece por causa daquilo que ela chama “comunidades discursivas” que já existem e fornecem o contexto para o desenvolvimento e atribuição da ironia. Portanto, se um interlocutor entende que a ironia pode existir em um determinado enunciado, se ele diz algo e significa um pouco mais para quem o ouve (ou lê), se o intérprete é capaz de entender como tal ironia funciona, ele já pertence a uma comunidade. As comunidades discursivas podem ser formadas por grupos de uma mesma classe social, raça, etnia, gênero, nacionalidade, profissão, religião etc, mas não se encerram nesses aspectos, seu funcionamento envolve relações muito mais complexas,

¹⁴⁸HUTCHEON, 2000, p. 32-33.

¹⁴⁹Ibid., p. 34.

¹⁵⁰Ibid., p. 36.

¹⁵¹Ibid., p. 37.

podendo tratar-se de conhecimentos ou interesses comuns compartilhados por um determinado grupo¹⁵².

A interação política em um contexto ou em uma comunidade discursiva (subentendida como transideológica) funciona de maneira bastante particular. As comunidades discursivas às quais um determinado intérprete pertence é um fator que o condiciona a ver determinada ironia em um contexto (ou não). Já esse aspecto atua juntamente com o “abismo crítico”, a complexidade semântica, o papel da intenção e atribuição da ironia, o quadro contextual e os marcadores de ironia, limitando ou ampliando as perspectivas do intérprete¹⁵³.

Portanto, a intencionalidade não é imprescindível para o acontecimento da ironia. Há ironias intencionais que não são interpretadas como tal e vice e versa. No caso de Tati Quebra-Barraco, independentemente de sua intenção, uma ironia pode ser inferida no discurso. A inversão irônica presente nas paródias de Tati Quebra-Barraco pode existir, inclusive, independentemente da interpretação de grande parte de seus leitores (ouvintes).

Para alguns a violência e a sexualização expostas em suas *performances* podem converter-se em cumplicidade, para outros, em subversão. E isso depende da interpretação dada pelo leitor apoiado por suas possibilidades contextuais, discursivas, e semânticas. O que se pretende com essa abordagem é propor uma leitura irônica de algumas das músicas performatizadas por Tati Quebra-Barraco, além de fazer alguns apontamentos sobre o uso da paródia como uma estratégia para subverter hierarquias, para denunciar a opressão sofrida por mulheres subalternizadas e para fazer circular novas formas de representação feminina.

4.2 “Vou botar você na pista”: sexualidade e autorrepresentação feminina em Tati Quebra-Barraco

O termo “vou botar você na pista”, no contexto em que se apresenta na música seguinte, remete a ideia de esculachar, falar mal. Em outros contextos, estar na pista pode ser sinônimo de estar literalmente na pista de dança, livre e disposto a paquerar. O termo também pode significar estar em evidência, chamando atenção, mas, possivelmente, existem outras maneiras de ressignificá-lo. O uso que Tati faz pode remeter aos diferentes contextos citados acima. Primeiro, porque “botar

¹⁵² HUTCHEON, 2000, p. 37.

¹⁵³ Ibid., p. 41.

você na pista” de fato significa que ela vai colocá-lo no centro das atenções, mas por falar muito mal a seu respeito. Segundo, porque depois de dizer o que pretende, o moço provavelmente terá de voltar para a pista à procura de uma nova pretendente.

Diferentemente do padrão temático explorado nas músicas anteriores, as letras seguintes abordam não apenas a ridicularização de discursos hegemônicos, mas também apresentam uma concepção feminina a respeito do amor, do sexo, e das relações afetivas. Nesse sentido, colocar o pretendente na pista significa também expor as suas expectativas afetivas e demonstrar em quais aspectos os homens falham. E é dessa mulher que interessa falar agora. A música em questão “Vou botar você na pista” denuncia um homem que só parece “interessante”, do ponto de vista da MC Tati Quebra-Barraco, mas, na verdade, ele é uma enganação.

Saí com um cara bonitinho,
cheio de marra de safado.
Ele malha todo dia e tem o corpo sarado.
Foi cair na madrugada, dizendo que tá cansado.
Então deu uma da manhã e o cara deitou pro lado.
Estou com raiva desse cara nem usei meus artifícios.
Vou botar você na pista e nunca mais saio contigo.
Vou botar você na pista.

A autorrepresentação proposta pela *performance* de Tati revela uma mulher que, às vezes, pode ter um interesse bem objetivo: o sexo. Ela sabe o que quer e o que a agrada. E caso não a agrade, ela diz. Segura de sua sexualidade, a mulher autorrepresentada na *performance* de Tati ignora completamente a relação causal entre romantismo, amor e sexo. Por isso, as qualidades masculinas mencionadas na letra da música são a beleza física e a “marra de safado”. Mas como o moço decepciona Tati, ela rapidamente o exclui da sua vida e decide contar para todo mundo que ele é uma farsa.

A música que vem a confirmar que esse padrão comportamental é o eleito pela MC chama-se “Tapinha atrás, tapa na frente”. Ela faz

referência a “Falso amor sincero”¹⁵⁴, e a “Dói, um tapinha não dói”¹⁵⁵. Nessa letra, Tati desconstrói o enganoso discurso romântico masculino para depois falar unicamente do que lhe interessa: o sexo.

O homem é assim
 pensa que é o rei da malandragem.
 O meu negócio é papo reto,
 você quer é sacanagem.
 Fala até demais do meu jeito de agir.
 Já cansei de ser otária.
 A Tati tem que reagir

Nós mulheres somos assim
 não damos ponto sem um nó.
 Já arrumei mais um jeitinho pra tudo ficar melhor.
 Escute a minha forma pra você ficar comigo.
 Você finge que me ama e eu finjo que acredito.
 Tapa na frente, tapinha atrás,
 mas assim tá bom demais.
 Tapinha atrás, tapa na frente.
 Que jeitinho envolvente.

A ideia exposta na letra da música mostra o comportamento masculino enganoso com relação a discursos românticos. Mas não é qualquer discurso: é o discurso do homem que se acha o rei da malandragem. O discurso amoroso do malandro é marcado por recursos linguísticos capazes de convencer a mulher sobre a sinceridade de seu amor. Mesmo que todas as suas ações mostrem o contrário. É com a sua qualidade para a persuasão que o malandro esquiva-se dos “falatórios” da vizinhança, por exemplo, e convence a esposa de que não estava na orgia com outra mulher. Ao final, ele ainda pode tornar-se a vítima da história¹⁵⁶.

Mas como já foi apontado, Tati fala do homem que “se acha o rei da malandragem”, que acha que convence. E a sua decisão é entrar no jogo. O seu negócio é o papo reto, direto, ou seja, o oposto do papo do

¹⁵⁴ “Falso amor sincero” é um samba de Nelson Sargento.

¹⁵⁵ “Dói, um tapinha não dói” foi gravada pelo grupo Bonde do tigrão. A música foi envolvida em várias polêmicas ao ser acusada por integrantes do movimento feminista de incitar a violência contra a mulher.

¹⁵⁶ MATOS, op. cit., p. 165-166.

malandro. Enquanto o homem faz voltas para conseguir o que quer, Tati dá seu recado: eu sei o que você quer, “meu negócio é papo reto, você quer é sacanagem”. Nesse momento, a MC demonstra cansaço com as atitudes e críticas do pretendente e diz que precisa deixar de ser otária e reagir.

Ao evocar as palavras “maladragem” e “otária”, Tati dialoga com a tradição da malandragem presente no samba e revela que o discurso do homem malandro não convence mais. Diante dessa situação, ela aprende o jogo do malandro: finge e faz o malandro virar otário. A menção à música “Falso amor sincero” mais uma vez confirma o diálogo com o samba, já que o antídoto contra o malandro é encontrado no próprio discurso amoroso do sambista descendente da malandragem e descrente do amor sincero. Se na versão de Nelson Sargento a mulher representada é fingida, Tati utiliza a representação da mulher que “não dá ponto sem nó”.

O nosso amor é tão bonito
Ela finge que me ama
E eu finjo que acredito
Por isso eu vivo a dizer
O nosso amor é tão bonito
Ela finge que me ama
E eu finjo que acredito
O nosso falso amor é tão sincero
Isto me faz bem feliz
Ela faz tudo que eu quero
Eu faço tudo o que ela diz

Aqueles que se amam de verdade
invejam a nossa felicidade

A temática do fingimento presente na música de Nelson Sargento é muitíssimo recorrente para representar as mulheres. Muitas delas são descritas em sambas, por exemplo, como fingidas e ingratas. Na versão de Tati, a apropriação da mulher fingida acontece por um motivo: há uma queixa sobre a malandragem e a “esperteza masculina”. E para combatê-la a MC se vale do fingimento. Nas duas situações, a mulher é falsa. No entanto, na segunda, a falsidade é justificada pela MC como resposta ao comportamento do seu par amoroso.

Resolvidas as contradições a respeito dos intuitos de Tati e de seu pretendente, ela parte para o que lhe interessa: o sexo. E mais uma vez

faz referência a uma música de autoria masculina: “Dói, um tapinha não dói”, do grupo Bonde do tigrão. Essa música levanta muitas polêmicas ao remeter aos numeros casos de violência doméstica contra a mulher. Considerada uma música violenta e machista quando inserida no contexto de fala masculino do grupo Bonde do Tigrão, ao ser apropriada por Tati, “Tapinha atrás, tapa na frente” se transforma. No novo contexto, o tapa é um desejo feminino acatado pelo hipotético parceiro sexual da MC. Nessa situação, é a mulher que gosta de receber alguns tapas durante o ato sexual.

Na música “Se marcar”, como prova de que a representação feminina de Tati Quebra-Barraco também tem as suas ambiguidades e contradições, ela “ameaça” as mulheres que não “cuidam” do marido, dizendo: “Se marcar, eu beijo mesmo, hein?”. A disputa entre mulheres é recorrente no funk carioca performatizado por mulheres e também está presente em algumas das músicas da MC Tati Quebra-Barraco. Como se pode perceber, a apropriação faz parte do funk carioca em suas distintas modalidades.

Assim, respostas e duelos são comuns e resultam em muitas versões de uma mesma música. Como vimos, uma MC pode responder a uma música performatizada por um MC, apropriando-se dela de forma paródica para fazer uma crítica em relação à visão masculina, em geral, envolvendo questões de gênero. Mas esse duelo pode acontecer também entre mulheres. Uma delas pode representar “a fiel”, a esposa ou mulher “oficial”, e outra defender a “amante”.

Nessa letra, os nomes fiel e amante ainda não estão presentes, mas ficam subentendidos. De certa forma, esse diálogo feito por Tati antecipa um tipo de duelo que se consolida nos anos seguintes, com as disputas entre as MCs. Esse tipo de discurso aparece já nas músicas de Tati Quebra-Barraco, em 2004, e têm circulado muito desde 2012, com os sucessos da MC Beyoncé com “Fala mal de mim”, da Anitta, com “Show das poderosas” e, mais recentemente, com Valesca Popozuda e suas músicas “Beijinho no ombro” e “Eu sou a diva que você quer copiar”.

Tati Quebra-Barraco também tem uma música (lançada depois do sucesso da MC Beyoncé) equivalente às citadas anteriormente, chamada “Tu quer ser eu”. Todas essas letras de músicas têm temáticas comuns: a abordagem da inveja e da disputa feminina. Essa abordagem é incoerente com as opções de Valesca e de Anitta de se assumirem como feministas publicamente. No caso de Tati Quebra-Barraco, que também é incoerente em relação às suas temáticas paródicas, não há uma pretensão feminista. Ela não se assume dessa forma, mas, por outro

lado, não se importa que falem sobre as suas atitudes coerentes com o feminismo.

Esse é um ponto importante a ser problematizado já que, embora algumas funkeiras se assumam como feministas e outras não, todas elas são suscetíveis a contradições em seus discursos. Mas o que é ser feminista? É uma postura assumida e defendida (em alguns aspectos)? É uma postura aliada à teorização feminista? Ao que parece, o feminismo dessas mulheres origina-se das experiências de opressão que elas vivenciam. Quem se volta para o funk carioca com interesse sobre os seus discursos são algumas feministas. E, pouco a pouco (talvez por uma estratégia de *marketing*) algumas funkeiras se assumem assim.

A música seguinte aborda uma contradição em relação à teorização feminista na fala de Tati Quebra-Barraco, que avisa que se a mulher não cuidar do marido, ela vai “beijar mesmo”:

E se marcar eu beijo mesmo, hein?
Jesus!
Não deu conta, eu beijo mesmo, hein?
Tu tá marcando, eu beijo mesmo, hein?

Vou te dar um papo reto.
É melhor ficar ligada.
Não deu conta do marido.
Vai rolar a cachorrada.
E se marcar eu beijo mesmo.
Não deu conta eu beijo mesmo.
Tu tá marcando, eu beijo mesmo, hein?

Eu sou a Quebra-Barraco.
Vou falar bem de mansinho.
Pra sair com seu marido, só se for no sapatinho.
E se marcar nessa parada, vai rolar a cachorrada.

Em “Canguru pernetá”, Tati dirige-se às mulheres novamente. Em mais uma disputa por homens comprometidos, Tati revela que vai fazer sexo com o “gato de outra”. Mas, curiosamente, depois de estabelecer uma rivalidade, a MC dá conselhos sexuais para as suas interlocutoras, ressaltando que elas não devem apenas se curvar diante das vontades masculinas, mas exigir a sua própria satisfação. É interessante notar a tendência na performance de Tati em comandar o ato sexual.

Em relação à sua estrutura, a letra tem características bem específicas do funk carioca, descrevendo minuciosamente o ato sexual, sem ambiguidades ou metáforas:

No melô que tá na moda
 Com seu gato eu vou meter
 De quatro, de lado e por trás
 Mete tudo, eu vou gemer
 O tempo já é moderno
 E sexo tem que variar
 Se eles quer que você mama
 Manda eles te chupar
 Canguru pernetta, de lado, de quatro, linguinha
 na...¹⁵⁷

“Dako é bom” faz parte do segundo CD de Tati Quebra-Barraco, “Boladona”, que tornou a funkeira conhecida em todo território nacional. Essa canção, em especial, fez sucesso entre o público por conta da ambiguidade da sua letra:

Entrei numa loja, estava em liquidação.
 Queima de estoque, fogão na promoção.
 Escolhi da marca Dako porque Dako é bom.
 Dako é bom.
 Calma, minha gente, é só a marca do fogão.

“Dako é bom” relata a ida de uma dona de casa a uma loja de eletrodomésticos. Ao perceber que há na loja uma promoção de fogões, ela opta por comprar um, o fogão da marca Dako. Essa escolha acontece porque a compradora julga que a marca Dako, além de estar na promoção, é melhor do que as outras.

No entanto, a letra passa do universo familiar e doméstico para o sentido sexual pela ambiguidade gerada através do uso fonético de “Dako é bom”, que pode significar “dako é bom” ou “dar o cu é bom”. Dita isoladamente a palavra “Dako” não tem alterações fonéticas. A tonicidade da palavra se mantém na primeira sílaba [da’ku]. Mas, ao ser inserida em outro contexto fonético/fonológico, essa palavra pode gerar uma ambiguidade capaz de transferir a marca do fogão “Dako” para o

¹⁵⁷FAUOR, op. cit., p. 349-350.

campo sexual, uma vez que a mudança de tonicidade, bem como as próprias regras fonológicas do português brasileiro, nos levam a ouvir ao invés de *Dako* [da' ku], o verbo *dar* e o substantivo *cu* [da' ku'].

Na primeira palavra, a tonicidade da sílaba [da'] obrigatoriamente (na maioria dos dialetos do português) faz com que a vogal *o*, da última (e átona) sílaba, suba, transformando-se foneticamente em [u]. Por isso, *Dako* é pronunciado [da' ku]. Já a pronúncia das palavras “*dar cu*” passa pela supressão do fonema [r], mas mantém a tonicidade original das palavras “*dar*” [da'] e *cu* [ku'], que juntas se transformam em [da' ku']. Com a semelhança fonética entre essas palavras, a ambiguidade se arma quando elas são inseridas na frase “*Dako é bom*”. Pois, nesse contexto, *Dako* pode referir-se tanto ao fogão quanto ao ato sexual. Ambos podem ser seguidos de “*é bom*” e farão sentido, embora com significados diferentes.

Além disso, a ambiguidade é agravada com a pronúncia feita por Tati Quebra-Barraco na versão gravada no CD “*Boladona*”. A MC pronuncia “*Dako*” como [da' ku'] com sílabas, além de tônicas, longas. O duplo sentido pode ser compreendido tanto na escrita quanto na oralidade. Pois ao preparar o ouvinte ou leitor com o já conhecido contexto doméstico, o sentido recai sobre a marca do fogão. Mas ao cantar “[da' ku'] é bom”, o interlocutor é levado a atribuir uma interpretação sexual para letra.

Embora a letra revele uma ambiguidade que nos remete ao campo sexual, o contexto expresso na canção nos coloca a par da vida e das preocupações triviais de uma dona de casa. A ação dessa mulher, no tempo presente, não é a de fazer sexo. Ao contrário, ela está cumprindo com o papel que lhe foi socialmente destinado, o de dona de casa ciente de suas obrigações domésticas. A dupla interpretação da letra faz do fogão uma metonímia dos papéis doméstico e sexual da mulher. E, a partir disso, cria um antagonismo entre a mulher doméstica e aquela que se apropria do linguajar chulo para se autorrepresentar.

O sentido sexual permite que a música circule e que a voz feminina seja ouvida. E a polêmica em torno do seu sentido sexual apenas revela o quanto é problemático, em nossa cultura, dizer: “*Dako é bom*”. E é justamente disso que o funk carioca tira proveito para poder circular e se fazer ouvir. Além disso, ao mesmo tempo em que o público dá relevância ao sentido sexual, ele faz a música circular e vender, garantindo, assim, a sobrevivência econômica de Tati e das pessoas envolvidas em seu trabalho.

A música “*Sou feia, mas tô na moda*” faz parte do CD “*Boladona*” e torna-se o bordão mais famoso da MC:

Eta, lelê, Eta, lelê.
 Eu fiquei três meses sem quebrar o barraco.
 Sou feia, mas tô na moda.
 Tô podendo pagar hotel pros homens.
 Isso que é mais importante.
 Quebra o meu barraco.

Essa letra da música é composta num momento em que Tati revela, em entrevista já citada, estar “três meses sem quebrar o barraco”. Nesse contexto, “quebrar o barraco” é usado como metáfora para o sexo: “Eu fiquei três meses sem quebrar o barraco” [sem fazer sexo]. Na última frase, esse sentido se amplia um pouco quando a MC convida o seu interlocutor para quebrar o seu barraco em: “Quebra o meu barraco”. Nesse caso, o pronome possessivo “meu” pode levar a metáfora a ser lida ao pé da letra. Assim, quebrar o barraco também pode significar destruir a casa.

Na terceira frase, temos “sou feia, mas tô na moda”, que pode ser interpretado como independentemente de sua situação, a MC tem poder. Esse poder pode estar associado ao fato de ter dinheiro, de estar na mídia, de ter popularidade ou de ter se tornado um produto. É esse poder que garante a mudança na sua vida sexual. Se antes ela fica “três meses sem quebrar o barraco”, no tempo presente da canção ela está na moda e tem prestígio para arrumar pretendentes e dinheiro para pagar o hotel para eles. Nesse contexto, “quebrar o barraco” pode estar atrelado ao empoderamento feminino.

Anteriormente, sugeri que “quebrar o barraco” também pode significar fazer desarmar, o barraco (falo) montado. Mas em “quebra o meu barraco” a fala performatizada por Tati nos leva a crer que o barraco é dela. A mulher que está na moda possui um falô (e também um barraco como sinônimo de lar). Por isso, ao dizer “quebra o meu barraco” a funkeira diz mais do que “faça sexo comigo”. Ela diz também: derruba o meu lar e o poder que eu exerço sobre ele agora que tenho dinheiro.

Sob essa perspectiva, o prestígio e o dinheiro garantem que essa mulher tenha plenos poderes sobre o seu barraco, usado aqui em todos os sentidos atribuídos. Sendo assim, mais uma vez a questão sexual se torna ponto de partida para a discussão de outros aspectos. Pois a potência sexual, nesse contexto, está ligada ao poder econômico, uma vez que para ter sexo a funkeira precisa estar na moda. A questão

principal é, então, obter poder, depois disso, o sexo, bem como outros aspectos da sua vida, se tornam mais fáceis.

O funk “Boladona” conta na primeira pessoa as ações de uma mulher que tenta conquistar um homem:

Na madrugada boladona,
sentada na esquina, esperando tu passar, altas
horas da matina.
Com o esquema todo armado, esperando tu
chegar,
pra balançar o seu coreto, pra você de mim
lembrar.
Sou cachorra, sou gatinha, não adianta se
esquivar.
Eu vou soltar a minha fera, eu boto o bicho pra
pegar.

A primeira frase “Na madrugada boladona” mostra através da expressão carioca “boladona” um intérprete indignado, raivoso, decepcionado¹⁵⁸, intrigado, chateado, desconfiado ou inseguro¹⁵⁹, estado emocional que é reforçado com as palavras “na madrugada”.

A narração segue com os verbos sentada e esperando. E mais uma vez, há a indicação do tempo em que essas ações acontecem: “altas horas da matina”. Essas duas primeiras frases apontam para o estado emocional de uma mulher realmente interessada ou, talvez, apaixonada. Fato que a leva a esperar o homem em questão até a madrugada. E a expressão “boladona” revela que algo intriga o sujeito da ação e deve ser resolvido.

A terceira e a quarta frase mostram a finalidade da espera do sujeito com as palavras: “Com o esquema todo armado, esperando tu chegar / pra balançar o seu coreto, pra você de mim lembrar”. Em outras palavras, o sujeito deseja que o seu objeto também se interesse ou até se apaixone. E mesmo que isso não aconteça de imediato, ele mostra-se disposto a continuar tentando. É isso que evidenciam as frases seguintes:

¹⁵⁸SIGNIFICADOS.COM.BR. Disponível em:

<<http://www.significados.com.br/bolado/>> Acesso em: 12 dez. 2012.

¹⁵⁹DICIONÁRIO INFORMAL. Disponível em:

<<http://www.dicionarioinformal.com.br/sinonimos/bolado/>> Acesso em: 12 dez. 2012.

“Sou cachorra, sou gatinha, não adianta se esquivar / Eu vou soltar a minha fera, eu boto o bicho pra pegar”.

“Não adianta se esquivar” é a expressão que sintetiza essas últimas frases, especialmente se atentarmos para o sentido de esquivar no universo da capoeira: se defender e já preparar o contra-ataque. Nesse caso, em resposta a possíveis contra-ataques, a interprete diz: “Sou cachorra, sou gatinha [...] / Eu vou soltar a minha fera / Eu boto o bicho pra pegar”. Ela é, simultaneamente, cachorra e gatinha. Ou seja, ela é a mulher que gosta de sexo, mas também é graciosa e delicada. E utiliza isso em seu favor durante a conquista.

Há também uma gradação em que se estabelece uma analogia entre o desejo sexual e a animalidade com uso das palavras cachorra, gatinha e fera. Posteriormente, elas culminam na expressão coloquial “boto o bicho pra pegar”. A multiplicidade de suas facetas auxiliam na conquista além de evidenciar uma mulher decidida e insistente em sua tarefa de seduzir seu pretendente.

Temos, portanto, em “Boladona” um discurso amoroso no espaço “tradicionalmente” destinado ao apelo sexual. Ou seria a interpretação meramente sexual creditada ao funk carioca e em especial à Tati Quebra-Barraco que invisibiliza o discurso amoroso presente em “Boladona”? E até que ponto as gírias, o contexto e o dialeto utilizado na letra da música de Tati interferem nessa compreensão?

O funk carioca feminino vende justamente porque tira proveito de um mercado opressor e sedento por “carne feminina”. Ao mesmo tempo, é através da sujeição a essa lógica que a fala da mulher subalterna se torna possível. E enquanto se submete à língua do opressor essa fala é percebida como vulgar, depreciativa e machista. Mas para além disso, o que há no discurso do funk carioca de Tati Quebra-Barraco? A voz e o empoderamento da mulher subalternizada? A circulação de um bem cultural julgado como periférico? O que essa voz tem a falar sobre a sua comunidade de origem?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante muito tempo, a ideia de que o Brasil é uma nação multirracial e pacífica, capaz de integrar todas as etnias e bens culturais presentes em seu território, perdura como característica de um país único no mundo. Somente com as discussões a respeito do mito da harmonia racial que a fundamentação teórica sobre raça no Brasil passa a admitir que, no país, o racismo é institucionalizado.

Com isso, a percepção de que tanto a população negra quanto os seus bens culturais são aceitos e mesmo valorizados pelas classes dominantes são problematizados. A história do carnaval carioca, por exemplo, evidencia que a apropriação de uma expressão musical afrobrasileira em uma sociedade racista não acontece sem contradições. Na prática, é isso que está por trás dos problemas presentes nas escolas de samba, sobretudo, a partir da década de 1960.

A ruptura em relação ao samba é um dos desdobramentos da exaltação do hibridismo musical surgido a partir de misturas raciais. Considerando a mestiçagem, é possível realizar o desejo de criar uma música capaz de sintetizar a identidade nacional. É na unidade musical mestiça que se concentra a preocupação a respeito do samba. Mas isso não passa pela importância que tem o significado da produção cultural para os afrodescendentes. Além disso, ela é abordada como se fosse o resultado de um processo pacífico e sem conflitos raciais.

Nesse contexto, a juventude negra deixa de se identificar com uma tradição que, aos poucos, se torna “elitizada” e cria o espaço para a renovação da tradição musical afrobrasileira. E talvez, o mais importante do ponto de vista racial, é que essa renovação se dá através do afastamento dos jovens negros em relação às ideias integracionistas e que derivam de teorias raciais que valorizam a mestiçagem. É a partir da identificação com a conquista de direitos civis dos negros norte-americanos que os jovens negros cariocas começam a construir a sua nova música.

E, a partir de mais uma apropriação, a da música negra norte-americana, primeiramente, surge um novo gênero, dissociado, nas primeiras décadas, da aclamada tradição musical afrobrasileira. Os desdobramentos desse fato são discutidos nesta pesquisa pelo viés da recepção desse novo movimento pela elite e pelo deslocamento da música negra estadunidense para uma tradição localizada, resultando em um processo “antropofágico” e em uma reinterpretação da música global.

Como aponta Costa, os bailes *black* parecem seguir, nos anos de 1970, uma tendência de reinterpretação da negritude em todo o país. Se a elite deseja, no início do século XX, construir uma teoria racial capaz de manter intacta a hierarquia social, integrando de maneira falsa a população negra, a adesão à *soul music* por parte da população jovem do Rio de Janeiro representa uma fuga do modo domesticado de representar a cultura negra através do samba e do carnaval.

Por outro lado, a partir de 1980, a relação entre etnicidade e funk carioca tem sido questionada. Se na década de 1970 a reunião de jovens suburbanos cariocas evidenciam um jeito “*black*” através da vestimenta, da dança, da música e também da abordagem de direitos civis da população negra (através dos debates de negros norte-americanos), nos anos de 1980, isso não fica visível entre os participantes dos bailes funk. Assim, por não tornar explícita a relação entre raça, cultura e militância racial, o funk carioca tem sido considerado um gênero musical sem inclinações políticas e raciais.

O estudo de Livio Sansone, publicado em **Negritude sem etnicidade**, defende que muitos pesquisadores têm visto a falta de mobilização étnica como um empecilho para a emancipação de indígenas e de afrobrasileiros. Diversas publicações defendem que a falta de mobilização étnica acontece pela inexistência da segregação racial jurídica. E que a organização desses grupos étnicos em países como Estados Unidos e África do Sul é favorecida por conta do tipo de opressão que sofrem¹⁶⁰.

Diante desse contexto, Sansone sugere um estudo de raça, no Brasil, que esteja mais centrado em um sistema de relações raciais baseado num racismo sem etnicidade, na miscigenação e na coexistência da intimidade com a violência. Nesse sentido, a identidade negra não funciona de acordo com a polarização do preto e do branco, ao contrário, o Brasil parece antecipar as identidades mais complexas da atualidade.

Ainda de acordo com o autor, as estratégias de oposição ao racismo são muitas e desenvolvem-se de acordo com o contexto¹⁶¹. Portanto, identidade, cultura e comunidade são entidades diferentes e podem associar-se de maneiras distintas. A partir dessa separação pode-

¹⁶⁰SANSONE, Livio. O funk “glocal” na Bahia e no Rio de Janeiro: interpretações locais da globalização negra”. In: ———. **Negritude sem etnicidade**, p. 165–208. Salvador e Rio de Janeiro: Edufba e Pallas, 2004, p. 282-283.

¹⁶¹Ibid., p. 284, 285.

se aceitar que integração cultural, e econômica e social não são equivalentes: “A identidade étnica e a cultura étnica podem ser relativamente independentes da construção de estratégias de sobrevivência e mobilidade social¹⁶²”. Esse parece ser o caso do funk carioca, como analisa Sansone.

Nos anos 2000, com o surgimento de músicas de caráter sexual performatizadas por mulheres, o foco racial divide espaço com os temas levantados a partir dos diálogos entre as perspectivas feminina e masculina no funk carioca, evocando, sobretudo, questões de gênero. Tati Quebra-Barraco tem importância fundamental nesse aspecto e desenvolve um modo específico de questionar o lugar da mulher negra, que é seguido, como já foi dito, por várias outras mulheres.

Através do desafio cantado (falado) que se dá nos palcos do baile funk e também, posteriormente, em sua forma registrada, a fórmula utilizada por Tati Quebra-Barraco parece bastante simples. Ela utiliza, muitas vezes, uma música existente e repete o mesmo discurso com diferenças irônicas. Assim, a percepção ideológica da exploração feminina se torna a sua principal aliada. Porém, nem sempre a sua fala é percebida dessa forma. Ao contrário, ela pode ser entendida como cúmplice dos discursos que deseja subverter.

Nesse ponto, retoma-se a questão da inferência da ironia nos discursos de Tati Quebra-Barraco. Como o intérprete tem um grande papel, neste caso, a ironia pode acontecer a despeito de qualquer intencionalidade. Basta que ela seja inferida. Por outro lado, a ironia não é percebida por todos. E isso acontece por conta de alguns fatores já listados. Mas as questões que se colocam a partir disso são as seguintes: se a ironia não é percebida muitas vezes, até que ponto Tati se afirma através da inversão irônica da paródia? Como essas representações sexualizadas acabam servindo aos interesses do patriarcado e do capitalismo?

A abordagem feminista creditada ao discurso de Tati Quebra-Barraco se deve, em grande medida, às perspectivas sexual e amorosa presentes na *performance* da MC. Através dela, Tati retrata a sua experiência de opressão. Por outro lado, essa perspectiva não está associada à reflexão teórica do feminismo. Ela é derivada das situações vivenciadas por uma mulher negra em um sistema patriarcal e racista. Diante desse contexto, e retomando a questão da intencionalidade

¹⁶² SANSONE, 2004, p. 291.

irônica presente (ou não) na música de Tati, a diferença entre a sua vida e a sua *performance* sugere um distanciamento crítico da MC?

Em **Pode o subalterno falar?** Spivak aborda a importância da voz da mulher subalterna no contexto pós-colonial. A pergunta dirigida especialmente à mulher pobre e negra, que tem a menor possibilidade de autorrepresentação, é bastante pertinente para se pensar a respeito do trabalho da MC carioca. Tatiana fala e sua voz repercute por todo o território nacional, gerando a admiração de uns e a ira de outros. Nos dois casos, isso se deve, em parte, à “ousadia” da MC em questionar os papéis de gênero através de letras de músicas pornográficas. Esse fato por si só é bastante significativo por se tratar da fala de uma mulher subalternizada. Mas como Tati é compreendida pela maior parte das pessoas que ouvem a sua voz? A sua fala subverte a representação da mulher negra no imaginário social brasileiro?

Certamente, o uso da repetição de discursos dominantes, dado o contexto pós-colonial no qual a sua performance se insere, não pode ser interpretado apenas como cumplicidade ao patriarcado. No meu modo de ver, a MC sujeita-se ao discurso patriarcal e capitalista para que a sua fala seja possível. Assim, ela subverte algumas das representações femininas presentes em nossa cultura através do deboche e da ironia. Mas, por outro lado, dá continuidade à representação sexualizada da mulher negra, para citar uma das contradições e ambiguidades presentes na sua forma de autorrepresentação.

É a representação sexualizada que permite a circulação dos discursos de Tati Quebra-Barraco. Talvez, se não fosse pela polêmica acerca da ambiguidade ideológica e da pornografia veiculada em sua fala, Tati não tivesse um público interessado em consumir o produto que ela vende. A MC parece ter consciência disso e usa a sua repercussão como estratégia de sobrevivência financeira. Ela se submete à representação sexualizada da mulher negra. Por outro lado, ela não se apresenta como objeto, e sim como sujeito do seu próprio desejo.

A veiculação do corpo e da voz das mulheres subalternizadas é importante também por tirar a exclusividade de um padrão branco de classe dominante de reinar nos meios de comunicação. Mas será que isso é o bastante para o empoderamento da mulher negra? Esse é um fenômeno recente e dificilmente se pode responder sobre o destino das mulheres do funk carioca. Porém, olhando para o passado de circulação de bens culturais afrobrasileiros nos meios de comunicação, as notícias não são muito positivas para a população negra.

A cultura negra circula, mas o negro continua marginalizado. O carnaval é apropriado e a modelo branca toma o lugar da mulata como

rainha de bateria. O funk é apropriado e Anittas são preferidas ao invés de Tatis Quebra-Barraco. Por que as mulheres brancas (ou quase brancas) ainda são preferidas? Será que a veiculação da cultura afrobrasileira traz mudanças significativas para a representação da população negra? Ou, ao contrário, contribui para uma representação moldada conforme os interesses das classes dominantes? Por que a cultura afrobrasileira é aceita e a situação de subalternidade em que vivem os agentes sociais que produzem esses bens culturais não é seriamente problematizada?

Abordar ironia, raça e feminismo nos discursos de Tati Quebra-Barraco não é uma tarefa simples e acredito que isso se deve, em grande parte, ao meu afastamento em relação à linguagem, à performance e ao contexto em que surgem as autorrepresentações femininas do funk carioca. Se os anos 2000 foram da Tati Quebra-Barraco e das mulheres que a sucederam com funk pornográfico, a partir de 2010, mais uma vez o funk carioca sofre uma série de alterações tanto no aspecto rítmico quanto nos tipos de funk que circulam majoritariamente na mídia. O início dessa década é marcado pelo surgimento do funk ostentação, originário de São Paulo, e que aborda a ostentação de bens materiais em suas letras.

Quase simultaneamente ao sucesso desse subgênero, nasce a produtora Kondzilla, criada pelo produtor Konrad Cunha Dantas. Ao perceber que o funk carioca não recebe investimentos de grandes produtoras por conta do preconceito que se mantém em relação ao gênero, ele se especializa em fazer clipes exclusivamente para os MCs do funk ostentação. A resposta do público é imediata e tanto o produtor quanto vários MCs tornam-se ricos em pouco tempo.

Evidentemente, isso desencadeia uma série de mudanças para o funk carioca. No Rio de Janeiro, quem assume as produções de clipes de funk carioca é a Tom Produções. E, através de canais do site *youtube*, o funk divulga numerosos MCs através de videocliques caros. Assim, o funk carioca encontra mais um meio de ser veiculado sem depender de grandes gravadoras. Nessa década, porém, o gênero passa a interessar cada vez mais ao mercado fonográfico. E nomes como Valesca Popozuda e Anitta, por exemplo, possuem contratos com grandes gravadoras.

Com tantas mudanças no funk, atualmente, a carreira de Tati passa por uma transformação. Ela passa dos seus discos quase caseiros, em 2001 e 2004, a uma super produção de seu mais recente disco, com lançamento previsto para o ano de 2015. Não somente a Tati Quebra-Barraco tem “aperfeiçoado” o modo com que administra a sua carreira.

Valesca Popozuda, depois de se assumir como feminista e de conquistar o público gay, lança clipes caros como “Beijinho no ombro” e se veste de maneira mais “refinada”. Atualmente, Valesca rivaliza com Tati Quebra-Barraco o título de rainha do funk carioca.

Mas a apropriação do funk carioca pela indústria fonográfica e pela elite não traz apenas mudanças físicas e possibilidades de ascensão social para esses agentes sociais. No caso de Tati Quebra-Barraco, as mudanças são perceptíveis em relação à sua música. No seu disco mais recente, o funk está mais eletrônico, as músicas pornográficas cedem espaço a letras românticas e ao pagode. E, dessa vez, algumas músicas são realmente cantadas. Às vezes em parceria com MCs, outras, sozinha. Essa tem sido uma tendência entre os funks de maior circulação na mídia.

Com o recente sucesso do funk de Anitta e Naldo, algumas das características dos funks dos anos 2000 são deixadas de lado, tais como a pornografia das letras e o ritmo do gênero que está mais próximo das músicas eletrônicas tocadas em casas noturnas. Ouve-se, de vez em quando, uma citação das bases rítmicas do *humam beatbox* ou do tamborzão. A diversidade de subgêneros é um fato no funk carioca. No entanto, é evidente a influência que os subgêneros mais veiculados exercem sobre os MCs que desejam manter-se na mídia. E, talvez, seguindo as novas tendências, Tati Quebra-Barraco também busca renovar a sua carreira. Isso tem dado certo, como já foi dito, com a funkeira Valesca Popuzuda, que sabe muito bem captar as demandas do mercado fonográfico.

Nesse ponto, entramos nas discussões sobre o caráter subversivo e desafiador do funk carioca que se dá através da escolha de letras pornográficas e violentas, do dialeto do “favelado” e da precariedade de seus recursos musicais. O funk carioca é capaz de se reinventar sempre. Porém, a mudança que interessa discutir, nesse momento, diz respeito aos trabalhos de MCs que têm contratos com grandes gravadoras. Pois, com o intuito de ampliar o seu público, o funkeiro aborda temáticas mais “leves” e fala através de uma linguagem “acessível” ao seu público. Assim, o gênero sai de seu “estado bruto” e é “lapidado” pelo mercado fonográfico para ser aceito por um número cada vez maior de ouvintes.

Em 2015, a realidade do funk carioca é bastante diferente em relação às décadas anteriores. E isso é natural, obviamente. O gênero tem dado a chance de ascensão social à juventude negra, possibilitando uma alternativa ao subemprego ou ao tráfico de drogas. E alguns jovens têm aproveitado as oportunidades disponíveis. Nesse sentido, o funkeiro é um sobrevivente, e se o mercado se interessa por ele, por que não

aceitar? Por outro lado, espera-se que a circulação do funk carioca não seja apenas mais uma concessão dada pelas elites aos jovens suburbanos. Segundo essa lógica, a cultura afrobrasileira pode circular com o auxílio da indústria fonográfica e dos meios de comunicação quando isso convém. E essa é, inclusive, uma forma de domesticá-la.

O funk carioca é muito mais “nocivo” quando está à margem e, ainda assim, consegue circular. Isso fica evidente na historiografia do gênero através da demonização do funk carioca e das inúmeras intervenções da polícia nos bailes. Por outro lado, não se pode dizer que o gênero é totalmente aceito. Ele recebe inúmeras críticas a respeito de sua pobreza musical e lírica. Essas críticas normalmente são constituídas a partir daquilo que se considera de bom gosto para uma determinada classe social. Mas o que nunca se questiona é se o funk carioca se pretende um gênero musical que atende aos padrões da classe dominante.

Hoje, ao ampliar o seu mercado consumidor e conquistar a indústria fonográfica, o funk carioca vive uma transição: deixa de circular somente pela internet ou por meio de álbuns piratas e passa por alterações significativas em sua composição musical. E isso é positivo. Porém, seja qual for a próxima forma de apropriação do gênero pela mídia ou pela indústria fonográfica, que aconteça levando em conta os interesses dos agentes sociais que produzemo funk. E que também aborde e seja capaz de reconhecer a importância que o gênero tem para sua comunidade de origem.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Tereza Virginia de; BONFIM, Letícia Laurindo de. Samba e memória musical. In: CONGRESSO NACIONAL DO SAMBA, 2., 2012, Rio de Janeiro. **Anais II Congresso Nacional do Samba**. Rio de Janeiro: UNI-RIO, 2012.

ALMEIDA, Tereza Virginia de. Entre negros e iaiás: lundu, poder e sedução. In: FIGUEIREDO, Luciano (org.). **Festas e batuques do Brasil**. Rio de Janeiro: Sabin, 2009.

ALVES, Claudete. **Virou regra?** São Paulo: Scortecci, 2010.

ALVES, Luciano. **Fazendo música no computador**. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

AMORIM, Márcia Fonseca. **O discurso da e sobre a mulher no funk brasileiro de cunho erótico**: uma proposta de análise do universo sexual feminino. 2009. 188f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: < http://www.ifcs.ufjf.br/~ppgsa/doutorado_teses.html > Acesso em: 11 jan. 2013.

CAETANO, Mariana Gomes. **Representação feminina do funk em jornais populares do Rio de Janeiro**: estigma, indústria cultural e identidade. 2010. 82 f. Monografia (Graduação em Estudos Culturais e Mídia)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010. Disponível em: <http://marivedder.files.wordpress.com/2013/04/marianagomescaetano_tcc.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2013.

CARNEIRO, Edison et alli. **Carta do Samba**. Rio de Janeiro: Editora e Gráfica Polar, 1962.

CARNEIRO, Sueli. “Gênero e raça”. In: BRUSCHINI, Cristina; UNBEHAUM, Sandra G. (orgs). **Gênero, democracia e sociedade brasileira**. São Paulo: Fundação Carlos Chagas/Ed. 34, 2002.

CORRÊA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. **Cadernos Pagu**, n. 6-7, 1996.

COSTA, Ricardo. O pensamento social brasileiro e a questão racial: da ideologia do “branqueamento” às “divisões perigosas”. **Revista África e Africanidades**. Ano 3 – n. 10, Agosto, 2010. Disponível em: <<http://www.slideshare.net/ricardocesarcosta/ricardo-cesar-costa-pensam-social-brasileiro-e-questo-racial-rev-frica-e-africanidds-ago2010>>. Acesso em: 5 mar. 2013.

COSTA, Sérgio. **Dois Atlânticos**: teoria social, antirracismo, cosmopolitismo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Bonde do mal: notas sobre território, cor, violência e juventude numa favela do subúrbio carioca. In: REZENDE, Barcellos Cláudia; MAGGIE, Yvonne. (orgs) **Raça como retórica**: a construção da diferença. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

ANDAMENTO. In: DICIONÁRIO Groove de música: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

DOMINGUES, Petrônio. O mito da democracia racial e a mestiçagem no Brasil (1889-1930). **Diálogos Latinoamericanos**. n. 10, Universidade de Aarhus, 2005. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/pdf/162/16201007.pdf>, p.119>. Acesso em: 5 mar. 2013.

ESSINGER, Silvio. **Batidão**: uma história do funk. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FAUOR, Rodrigo. **História Sexual da MPB**: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira. Rio de Janeiro: Record, 2008.

FRIAS, Lena. “Black Rio: o orgulho (importado) de ser negro no Brasil”. **Jornal do Brasil**, Caderno B, 17 de julho, 1976.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

_____. **Irony’s edge**: the theory and politics of irony. New York: Routledge, 1994.

_____. **Uma teoria da paródia**. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

LURIE, Shoshanna. Funk and hip-hop transculture: cultural conciliation and racial identification in the “divided city”. In: **Brazil 2001: A revisionary History of Brazilian Literature and Culture**. Fall River, MA: RPI Press, 2001.

MARTINS, Denis Moreira Monassa. **Direito e cultura popular: o batidão do funk carioca no ordenamento jurídico**. 2006. 130 f. Monografia (Graduação em Direito)-Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/o-funk-proibidao>>. Acesso em: 12 jan. 2011.

MATOS, Cláudia Neiva de. **Acertei no bilhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MIZRAHI, Mylene. **Estética funk carioca: criação e conectividade em Mr. Catra**. 2010. 268f. Tese (Doutorado)-Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://www.ifcs.ufrj.br/~ppgsa/doutorado_teses.html>. Acesso em: 15 set. 2011.

MOUTINHO, Laura. Raça, sexualidade e gênero na construção da identidade nacional: uma comparação entre Brasil e África do Sul. **Cadernos Pagu** (23), junho-dezembro, 2004, p. 69.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **O sortilégio da cor: identidade, raça e gênero no Brasil**. São Paulo: Summus, 2003.

PALOMBINI, Carlos. Proibidão em tempo de pacificação armada. In: SEMINÁRIO MÚSICA, CIÊNCIA, TECNOLOGIA, 4, 2012, São Paulo. Disponível em: <http://www.academia.edu/2547984/_Proibidao_em_tempo_de_pacifizacao_armada_>. Acesso em: 4 ago. 2013.

_____. Soul brasileiro e funk carioca. **Opus**, Goiania, v. 15, n. 1, p. 37-61, 2009. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/15.1/files/OPUS_15_1_Palombini.pdf>. Acesso em: 4. Ago. 2013.

RICH, Adrienne. Notas para uma política da localização. In: MACEDO, Ana Gabriela (org). **Gênero, desejo e identidade**. Lisboa: Cotovia, 2002.

RODRIGUES, Carla. Butler e a desconstrução de gênero. In: **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, vol.13 n.1, jan./Abr. 2005.
Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2005000100012&script=sci_arttext>. Acesso em: 5 nov. 2014.

SÁ, Simone Pereira de - "Funk Carioca. Música popular eletrônica brasileira". In: ENCONTRO DA COMPÓS, 16., 2007, Curitiba. **Anais Eletrônicos XVI Encontro da Compós**. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/195/196>>. Acesso em: 4 ago. 2013.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SANSONE, Livio. O funk “glocal” na Bahia e no Rio de Janeiro: interpretações locais da globalização negra”. In: _____. **Negritude sem etnicidade**, p. 165–208. Salvador e Rio de Janeiro: Edufba e Pallas, 2004.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2 ed., Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SPIRITO SANTO. **Do samba ao funk do Jorjão**. Petrópolis, KBR, 2011.

SPIVAK, **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TELLES, Edward Eric. **Racismo à brasileira**: uma nova perspectiva sociológica. Trad. Nadjeda Rodrigues Marques, Camila Olsen. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Fundação Ford, 2003.

THOMAZ, Omar Ribeiro. Tigres de papel: Gilberto Freyre, Portugal e os países africanos de língua oficial portuguesa. In: BASTOS, Cristina; ALMEIDA, Miguel Vale de; FELDMAN-BIANCO, Bela (org), Trânsitos coloniais: diálogos críticos luso-brasileiros. Campinas (SP): UNICAMP, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Pertinência e Música Popular – Em busca de categorias para análise da música brasileira popular. In: CONGRESSO LATINOAMERICANO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR, 3, 2000, Bogotá. Anais do Congresso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Disponível em: <[http://www4.unirio.br/mpb/ulhoatextos/UlhoaPertinenciaMusicaPopular\(Bogota2000\).pdf](http://www4.unirio.br/mpb/ulhoatextos/UlhoaPertinenciaMusicaPopular(Bogota2000).pdf)> Acesso em: 13 nov. 2014.

VIANNA, Hermano Paes. **O baile funk carioca**: festas e estilos de vida metropolitanos. 1988. 151 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)-Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1987. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/o-funk-proibidao>>. Acesso em: 12 jan. 2011.

_____. **O mistério do samba**. 6 ed., Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 2007.

YOUNG, Robert. **Desejo colonial**: hibridismo em teoria, cultura e raça. Trad. Sérgio Medeiros. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Escritura e nomadismo**: entrevistas e ensaios. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

ANEXO A – ALGUMAS IMAGENS DO FUNK CARIOCA

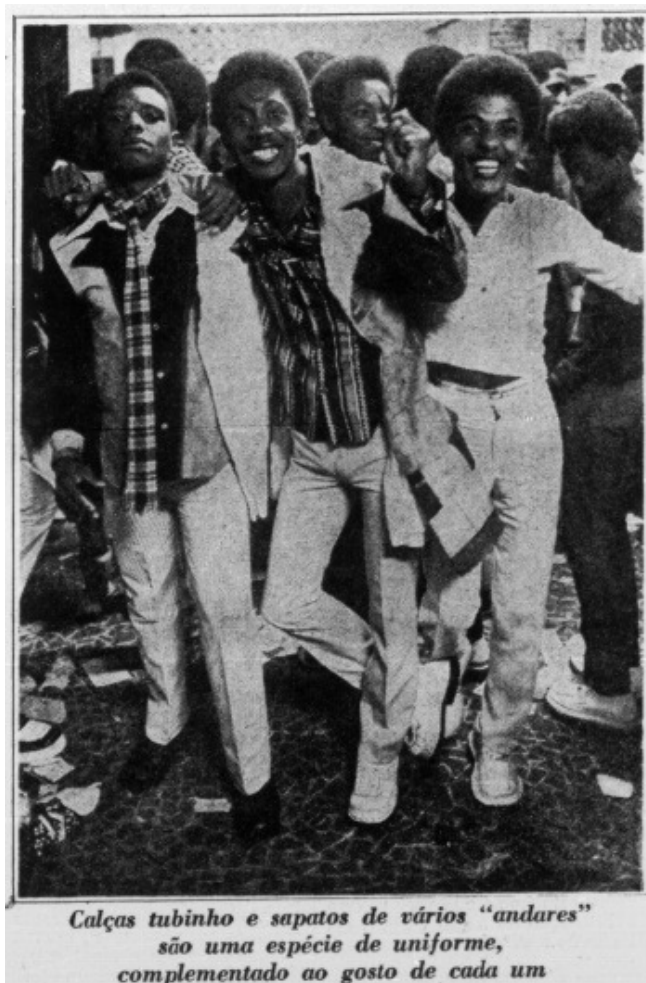


*Em Rocha
Miranda, o
batom completa
a maquilagem
do black*



*Em Ramos:
fora do baile,
na rua,
também se dança*





Imagens publicadas no Jornal do Brasil, em 1976, no artigo intitulado "O orgulho (importado) de ser negro no Brasil", da jornalista Lenas Frias.



Divulgação dos Bailes da Pesada, promovidos por Ademir Lemos e Big Boy.



Baile de corredor, década de 1990.



Capa do CD “Boladona”, lançado em 2004.



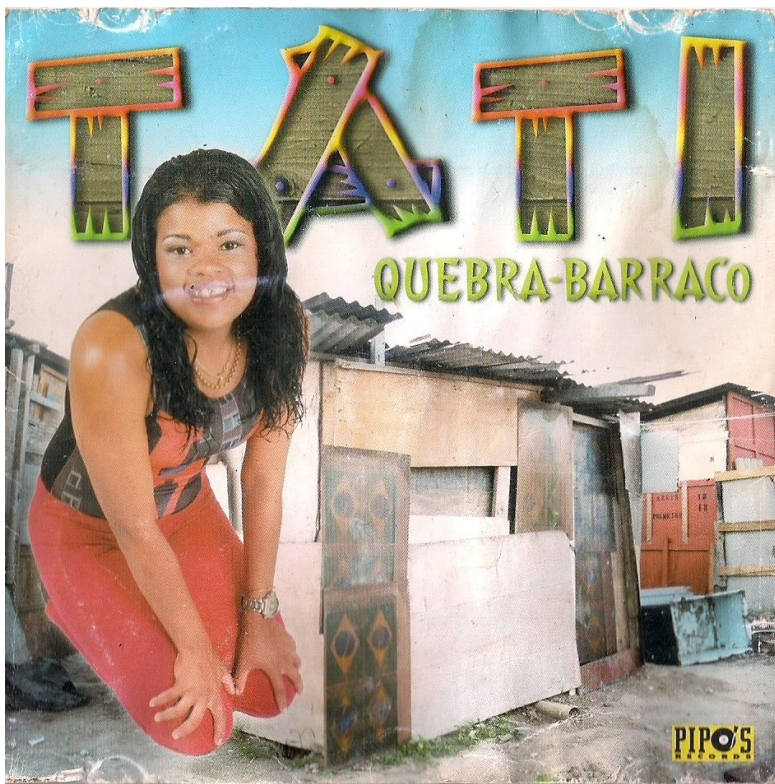
Foto do encarte do CD “Boladona”.



Foto do encarte do CD “Boladona”.



Contracapa do CD “Boladona”.



Capa do CD “Tati Quebra-Barraco”, lançado em 2001.



■ Foto do encarte do CD “Tati Quebra-Barraco”.

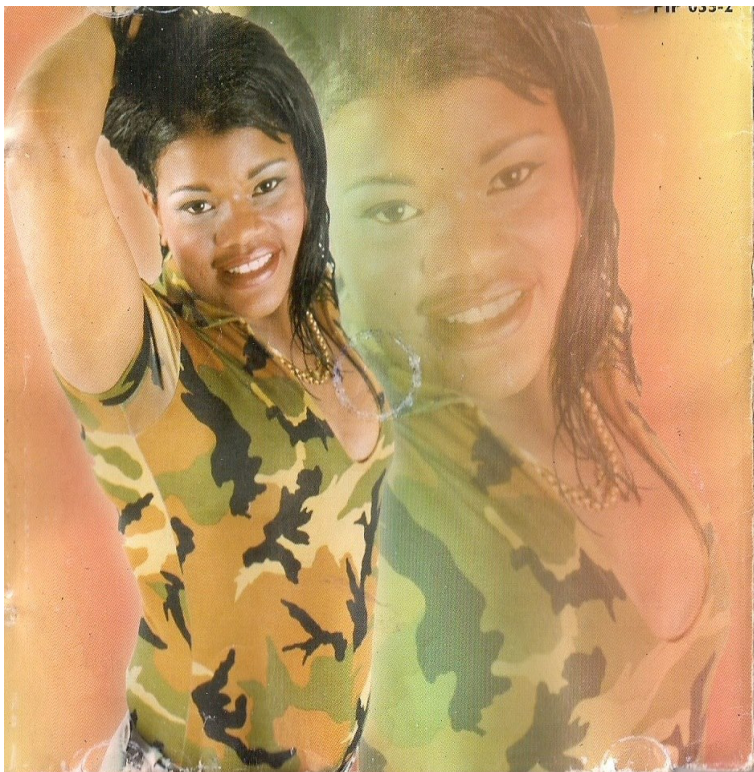


Foto do encarte do CD “Tati Quebra-Barraco”.

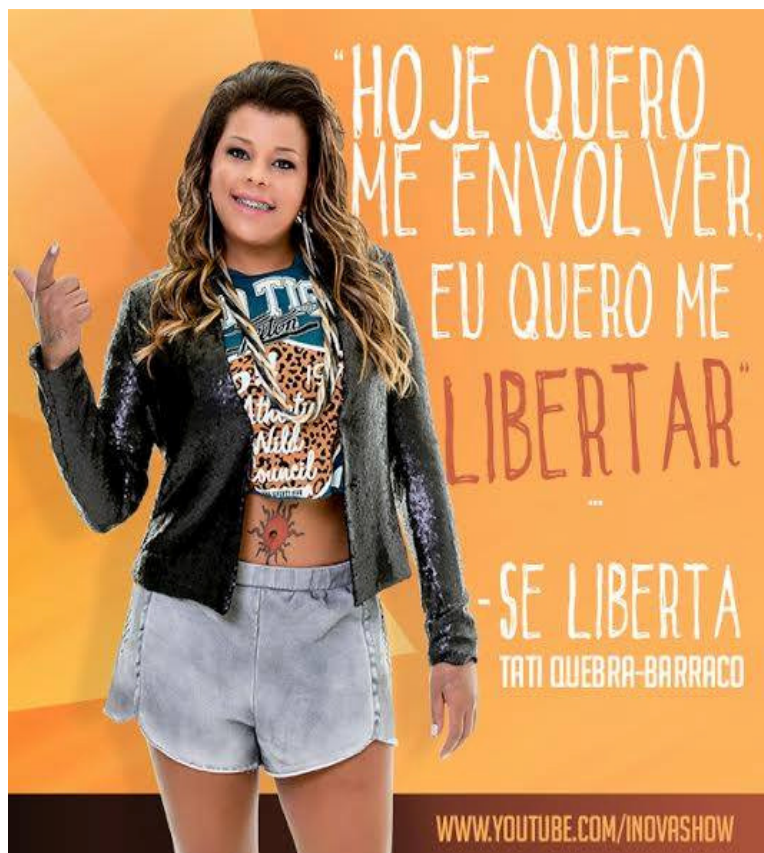


Imagem de divulgação de seu novo CD, "Se liberta", com previsão de lançamento para 2015.



Imagem que Tati disponibilizou em sua conta na rede social Facebook, com a legenda “Antes e depois”.

ANEXO B – LETRAS COMPLETAS DAS MÚSICAS ANALISADAS

Satisfação

Na lua eu sou menina
Na água eu sou mimosa
Na terra eu sou mulher
No apogeu eu sou gostosa
Tu mandou, beijei marido
Mas não fique triste não
Porque eu cuidei do seu marido
E foi maior satisfação

Ai, que bom, foi maior satisfação

O sol foi sua boca
A minha boca foi a lua
No eclipse do amor
So faltou cair a chuva

Sou a Quebra-Barraco e não tem moleza não
Cuide bem do seu marido e nunca mais ouça o refrão

Ai, que bom, foi maior satisfação

Canguru pernetta

No melô que na moda
Com o seu gato eu vou meter
De quatro, de lado e por trás
Mete tudo, eu vou gemer
O tempo já é moderno
E sexo tem que variar
Se eles quer que você mama
Manda eles te chupar
Canguru pernetta, de lado, de quatro, linguinha na...
As popozudas da de Deus quando pega esqueteja
Quando manda dominado, demorou bota o restante

Quando mandar uma carícia, ah, se for uma delícia!
 Sem neurose!
 Goza na boca, goza na cara, bota onde quiser
 Bota na boca, bota na cara, bota onde quiser

Então, discutir
 Motel com hidromassagem
 Tirar onda para elas é viver de sacanagem
 O gatinho até gosta, mas tu sabes como é
 Mas se ele paga o motel, ela faz o que eles quer
 Então de quatro, de lado, na tcheca e na boquinha
 Depois vem para a favela, toda fresca e assadinha

Abre as penas, mete a língua
 Já viu como é que faz
 Tira a camisa, bota, tira, entra e sai

Uh, tá na moda, eu mandei mamar na horta
 Eu mandei mamar na horta, você falou que não
 Agora, sua safada, você vai mamar no chão

Tchutchuco¹⁶³

Tira a camisa
 Bota, tira, entra e sai
 Tchutchuco, vem aqui com a sua tigresa
 Vou te botar na mesa pra chupar minha...
 Mulatinho até gosta
 Tu sabe como é
 Mas se eu pago o hotel
 Eles faz o que eu quiser!

Eva e Adão

Você me prometeu, me levar pro paraíso

¹⁶³Em função da dificuldade de encontrar o áudio desta música, a letra utilizada para a análise corresponde à transcrição de Rodrigo Fauror, em História Sexual da MPB.

Querendo provar o meu fruto proibido
 Mas na hora do pecado não sei o que aconteceu
 Cara a cara com a maçã, tua cobra se escondeu
 Sai mosca de padaria, vai zoar em outro pão
 Vai sozinho pro paraíso, conhecer Eva e Adão

Eva e Adão
 Eva e Adão

Tua cobra automática tem que apertar botão

Eva e Adão

Vai sozinho pro paraíso conhecer Eva e Adão

Guerreira

Não adianta, de qualquer forma eu esculacho
 Fama...

Se prepara, mona, que a gente tá na pista
 Sem neurose

Seu pitbull e Lassie, tu é rosa ou margarida?
 Tu tem marra de Sansão, mas tu é Dalila

Palmolão

Palmolão, não jogou a dinamite no meu barraco
 Palmolão vem de mulão¹⁶⁴, mas não adiantou
 A Quebra-Barraco chegou botando o terror
 Tu tá cheio de gracinha, querendo se exibir
 Olha que a Quebra-Barraco já mandou é tu subir

Quebra o meu barraco, quebra o meu barraco

¹⁶⁴A transcrição das letras de música foram feitas com base no áudio das músicas. Portanto, não se tem certeza absoluta do uso da palavra “mulão”.

Tô de palmolão, tô de palmolão

Palmolão, eu quero é bomba nuclear pra quebrar tudo, sangue bom

Quebrar o meu barraco foi uma decepção
Chegando lá, Palmolão!

Cachorra solta

Vou largar de barriga
Você me engravidou
Pensando que ia me prender
Mas foi você quem se fudeu
Quem ficou preso foi você
Sou cachorra solta
Tu não vai me prender
Vou pra putaria
Você vai olhar o bebê
Sou Quebra-Barraco
Você não aprendeu
Put a que pariu, foi você que se fudeu
Vai olhar o bebê, vou pra putaria,
você vai olhar o bebê.

Corpo suado

Mexendo gostoso, que é isso, gatinho?
Descendo de jeito, ai, que homem lindo!
Olhando pra gente parece pecado.
Garoto, o que isso? Que corpo suado!
Desce

Cardápio do amor

Cardápio do amor,
tu tem que saborear.
Com vários tipos de delícia,
você tem que provar.

Se pedir café completo,
tu vai comer todinho.
Põe chantilly nesse corpinho.
vou lambar ele todinho.
Na hora da refeição,
se você tiver sua carne,
prepara o seu espeto
e a sua linguiça pra mais tarde.
Cardápio do amor

Vou botar você na pista

Saí com um cara bonitinho,
cheio de marra de safado.
Ele malha todo dia e tem o corpo sarado.
Foi cair na madrugada, dizendo que tá cansado.
Então deu uma da manhã e o cara deitou pro lado.
Estou com raiva desse cara nem usei meus artifícios.
Vou botar você na pista e nunca mais saio contigo.
Vou botar você na pista.

Tapinha atrás, tapa na frente

O homem é assim
pensa que é o rei da malandragem.
O meu negócio é papo reto,
você quer é sacanagem.
Fala até demais do meu jeito de agir.
Já cansei de ser otária.
A Tati tem que reagir

Nós mulheres somos assim
não damos ponto sem um nó.
Já arrumei mais um jeitinho pra tudo ficar melhor.
Escute a minha forma pra você ficar comigo.
Você finge que me ama e eu finjo que acredito.
Tapa na frente tapinha atrás,
mas assim tá bom demais.
Tapinha atrás, tapa na frente.

Que jeitinho envolvente!

Se marcar

E se marcar eu beijo mesmo, hein?

Jesus!

Não deu conta, eu beijo mesmo, hein?

Tu tá marcando, eu beijo mesmo, hein?

Vou te dar um papo reto.

É melhor ficar ligada.

Não deu conta do marido.

Vai rolar a cachorrada.

E se marcar eu beijo mesmo.

Não deu conta eu beijo mesmo.

Tu tá marcando, eu beijo mesmo, hein?

Eu sou a Quebra-Barraco.

Vou falar bem de mansinho.

Pra sair com seu marido, só se for no sapatinho.

E se marcar nessa parada, vai rolar a cachorrada.

Dako

Entrei numa loja, estava em liquidação.

Queima de estoque, fogão na promoção.

Escolhi da marca Dako porque Dako é bom.

Dako é bom.

Calma, minha gente, é só a marca do fogão.

Sou feia, mas tô na moda

Eta, lelê, Eta, lelê.

Eu fiquei três meses sem quebrar o barraco.

Sou feia, mas tô na moda.

Tô podendo pagar hotel pros homens.

Isso que é mais importante.

Quebra o meu barraco.

Boladona

Na madrugada boladona, sentada na esquina,
esperando tu passar, altas horas da matina.
Com o esquema todo armado, esperando tu chegar,
pra balançar o seu coreto, pra você de mim lembrar.
Sou cachorra, sou gatinha, não adianta se esquivar.
Eu vou soltar a minha fera, eu boto o bicho pra pegar.

